Imperium Rolanda Barthes'a



Wydawnictwo Naukowe UAM

IMPERIUM
ROLANDA BARTHES'A

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

IMPERIUM ROLANDA BARTHES'A

Redakcja naukowa

Anna Grzegorczyk
Agnieszka Kaczmarek
Katarzyna Machtyl



POZNAŃ 2016

Recenzent: prof. dr hab. Adam Dziadek

Publikacja dofinansowana przez Instytut Kulturoznawstwa UAM

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Fotografie na okładce i wklejkach: Adam Dziadek
Projekt okładki: Michał Loba
Redaktor: Monika Simińska
Redaktor techniczny: Dorota Borowiak
Łamanie komputerowe: Eugeniusz Strykowski

ISBN 978-83-232-3034-2

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl
Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl
Wydanie I. Ark. wyd. 17,00. Ark. druk. 18,25 + wklejki
DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

IMPERIUM OBRAZU

IMPERIUM FOTOGRAFII

IMPERIUM JAPONII

Wstęp

W roku 2015 przypadła setna rocznica urodzin Rolanda Barthes'a, jednego z najbardziej rozpoznawalnych francuskich myślicieli XX wieku. Rozprawy Barthes'a wpłynęły i nadal wpływają na kształt światowej humanistyki, łącząc krytykę literacką, semiotykę, antropologię, filozofię czy refleksję nad obrazem i wizualnością, a jednocześnie przekraczając każdą z tych dziedzin. Myśl Barthes'a ufundowała szczególne Imperium, które nie ma wyraźnie wytyczonych granic, gdyż każdorazowa refleksja jest jednocześnie transgresją poza to, co już wyznaczone. W dniach 7–8 maja 2015 roku w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu odbyła się Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Imperium Rolanda Barthes'a", która z okazji okrągłej rocznicy urodzin Francuza stała się okazją do namysłu nad dzisiejszą recepcją dokonań autora *Przyjemności tekstu*. Prelegenci, a jednocześnie Autorzy artykułów umieszczonych w niniejszym tomie, związani są z rozmaitymi ośrodkami naukowymi tak w Polsce, jak i za granicą. Reprezentują różne dyscypliny naukowe, a jak łatwo zauważyć, myśl Barthes'a je integruje.

Na tom składa się kilka części – intelektualnych obszarów wielkiego Imperium Rolanda Barthes'a. „Imperium myśli" przywołuje specyfikę momentu historycznego, w który uwikłana jest zarówno myśl, jak i biografia Rolanda Barthes'a. Prezentowane teksty wprowadzają czytelnika jednocześnie na kolejny obszar: „Imperium mitu". Zgromadzone w nim artykuły stanowią reinterpretację teoretycznych rozważań Barthes'a, które osadzone są w kontekście tak filozoficznym, jak i antropologicznym, a skupione wokół znakomicie rozpoznawalnej Barthes'owskiej kategorii mitu właśnie. „Imperium literatury" obejmuje eseje Autorów, których rozważania koncentrują się na literackich inspiracjach oraz koneksjach myśli Rolanda Barthes'a. Zadają pytanie o możliwości biograficznego uwikłania w tekst i taką jego interpretację. Tropią paralelizmy życia i literatury. Kolejnym obszarem wyty-

czonym w ramach Imperium jest to, co od literatury i tekstu odmienne gatunkowo i substancjalnie: obraz. Zarówno ten wizualny, statyczny (*sensu largo*) i dynamiczny (film), jak i ten poetycki i z*obiekt*ywizowany. Z tego Imperium już tylko krok do krainy Fotografii – ujmowanej zarówno jako przekaz wizualny i jako „To Było". Podróż kończą odwiedziny wyjątkowego miejsca – Japonii – tej możliwej, jak i metaforycznej.

Nawiązując do metaforyki i poetyki miejsca, pragniemy podziękować Panu Profesorowi Adamowi Dziadkowi za udostępnienie fotografii przedstawiających *Rue Roland Barthes*, które wyznaczają kolejne imperium – Imperium Paryża, którego ulicami Roland Barthes tak często się przechadzał.

Zwiedzać można obrawszy rozmaite ścieżki i kierunki, przekraczając granice i przecinając przestrzenie – Imperium Rolanda Barthes'a jest atopiczne.

Redaktorki tomu


12e Arrt
RUE
ROLAND BARTHES
1915 - 1980
ÉCRIVAIN ET SÉMIOLOGUE FRANÇAIS

IMPERIUM MYŚLI

Bogusław Żyłko

Roland Barthes – lata sześćdziesiąte

Zacznijmy od drugiego członu naszego tytułu, czyli od lat sześćdziesiątych. Ta dekada, chyba jak żadna inna z okresu powojennego, nie była brzemienna w zdarzenia, otwierające nowy okres w dziejach, w którym nadal żyjemy. Rozgrywały się one na różnych płaszczyznach, dotykając rozmaitych sfer życia społeczno-kulturalnego tak w makro, jak i mikro skali. W rezultacie rozpadu europejskich imperiów kolonialnych ukształtowała się mapa polityczna świata, przy czym w niektórych przypadkach (na przykład w Imperium Brytyjskim) proces ten przebiegał w miarę łagodnie, w niektórych zaś (jak choćby w przypadku Francji, Portugalii, Belgii) przemieniał się w krwawą wieloletnią wojnę. Politycznie świat przybrał dwubiegunową strukturę, wyznaczoną przez dwa przeciwstawne i rywalizujące ze sobą o globalny prymat bloki ekonomiczne, ideologiczne i militarne, metonimicznie określane jako Wschód i Zachód. Na początku szóstej dekady mocno między nimi zaiskrzyło (tzw. kryzys kubański lub karaibski), po czym napięcie zaczęło opadać i stopniowo osiągnięto jakiś *modus vivendi*, rozmaicie nazywany – najczęściej odprężeniem, pokojowym współistnieniem odmiennych systemów, opartym na „równowadze strachu". Ale walka na różnych polach trwała nadal, nie ustawał wyścig zbrojeń, którego epifenomenem były także epokowe odkrycia naukowe i wynalazki techniczne. Najbardziej spektakularną formę przybrało to w tzw. pokojowym opanowywaniu kosmosu. Lot Jurija Gagarina 12 kwietnia 1961 roku podrażnił mocno dumę Amerykanów, którzy odpowiedzieli programem „Apollo" z lądowaniem 21 lipca 1969 roku na Księżycu Neila Armstronga i Edwina Aldrina. Wisława Szymborska, odpowiadając na pytanie, które z wydarzeń XX wieku pozostanie na trwałe w pamięci ludzkości, wskazała właśnie na dotarcie człowieka do naszego satelity. Takich przełomowych wydarzeń było w tamtym dziesięcioleciu więcej: pierwszy przeszczep serca, pierwsze połączenie internetowe, ale też II Sobór Watykański, festiwal w Woodstock, koncert Beatlesów na stadionie

baseballowym w Nowym Jorku, pierwsza wystawa Andy Warhola, nowe fale w rozmaitych rodzajach sztuk w różnych krajach, marsze na Waszyngton Martina Luthera Kinga, minispódniczka, sandały „jezuski", rewolty młodzieżowe z wielorakimi przejawami kontrkultury. Te zjawiska, celowo wybrane z różnych obszarów życia, wyrażają tamten *Zeitgeist* i świadczą o niebywałym ożywieniu w całej ówczesnej kulturze.

Nauki humanistyczne też ulegały na swój sposób temu „duchowi czasu" epoki, którego jedną z manifestacji było dążenie do ich unaukowienia. Przeżywano wówczas „rewolucję naukowo-techniczną" (było to jedno z najbardziej popularnych określeń), rozwijały się młode wówczas dyscypliny naukowe: cybernetyka, teoria informacji (z zastosowaniem „elektronicznych maszyn cyfrowych"), badania systemowe, które z czasem miały objąć także rzeczywistość kulturową i zadomowić się na dobre w humanistyce. Lingwistyka jako pierwsza otworzyła się na te impulsy płynące ze strony nauk „ścisłych", inicjując prace nad przekładem maszynowym. Roman Jakobson już na samym progu lat sześćdziesiątych wystąpił ze swoim znanym ujęciem komunikacji i funkcji językowych bezpośrednio wzorowanym na schematach rodem z teorii informacji (model Clauda E. Shannona i Warrena Weavera). Jakobson w swoim opisie „sytuacji komunikacyjnej" przejął nawet ich terminologię (jedynie „kanał komunikacji" przemianował na „kontakt"). Strukturalizm, jeden z głównych nurtów intelektualnych tej dekady, też był odbierany (i tak też sam postrzegał siebie) jako formacja myślowa bliska tym „nowoczesnym" (bo naukowym) tendencjom. Miał być racjonalną metodą badania „wszystkiego, co istnieje w kulturze ludzkiej", opartą na jasnych przesłankach z rezultatami badań, przedstawianych w „inteligibilnej" formie.

Czas już przejść do naszego głównego bohatera. Jak wiadomo, Roland Barthes był Francuzem i choćby już z tej racji wpisywał się w bliską mu tradycję badawczą, której ojcem-założycielem był Ferdinand de Saussure ze swoim *Kursem językoznawstwa ogólnego* (1916)[1] i słynnym akapitem, w którym projektuje się nową naukę – semiologię – mającą badać „życie znaków w obrębie życia społecznego"[2]. Z wielu rozróżnień, z których genewski lingwista uplótł całą siatkę, w którą niczym entomolog chciał pojmać trudno uchwytną istotę języka, Barthes i jego rówieśnicy wybrali przede wszystkim dwa. Pierwsze dotyczy znaku językowego, który według de Saussure'a jest „bytem psychicznym o dwóch obliczach", łączy „pojęcie i obraz akustyczny". Na następnej stronie ujmuje ten związek mniej psychologistycznie, proponując „zastąpienie wyrazu pojęcie i obraz aku-

---

[1] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paryż 1916.

[2] F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk PWN, Warszawa 1961.

styczny odpowiednio przez element znaczony (*signifié*) i element znaczący (*signifiant*)"[3]. Drugie rozróżnienie dotyczy przeciwstawienia języka i mowy jednostkowej (wypowiedzi). U de Saussure'a, jak pamiętamy, występuje triada: mowa jako nadrzędna całość, ogół zjawisk mowy, naturalna zdolność (*le langage*), język jako byt społeczny, właściwy przedmiot językoznawstwa (*la langue*) oraz mowa jednostkowa (*la parole*). Relacje pomiędzy jej członami ustala autor *Kursu* następująco:

> wyróżniliśmy najpierw w obrębie całości zjawiska, jakie przedstawia mowa, dwa czynniki: język i mowę jednostkową. Język to dla nas mowa minus mowa jednostkowa. Jest to ogół nawyków językowych pozwalających danej jednostce rozumieć inne jednostki i wzajemnie być przez nie rozumiana[4].

Ale u Barthes'a, jak i w praktyce wielu innych badaczy zaczynających od dystynkcji de Saussure'a, triada ta zostaje uproszczona do przeciwstawienia języka i wypowiedzi jednostkowej i pod wpływem wspomnianych wyżej impulsów przybiera postać opozycji kodu i komunikatu (przekazu).

Z tym rozróżnieniem wiąże się następne, bardzo istotne w semiologii Barthes'a. Chodzi o podział związków (a to one są dla języka konstytutywne, stanowiąc o jego dwuklasowości) na „syntagmatyczne" i „asocjacyjne" (w terminologii de Saussure'a). W różnych synonimicznych określeniach są one charakteryzowane przez Barthes'a (z wykorzystaniem wielu pomysłów kontynuatorów de Saussure'a, czyli lingwistów strukturalnych w drugim i trzecim pokoleniu, głównie L. Hjelmsleva, A. Martineta, E. Benveniste'a) jako związki *in praesentia* i *in absentia*, syntagmatyczne i paradygmatyczne, relacje przyległości (metonimii) i podobieństwa (metafory), oś kombinacji i wyboru w języku. W uogólnionej formule te dwa typy związków przedstawia się jako przeciwstawienie dwóch sfer zjawisk: gramatyki i słownika. De Saussure w swoim *Kursie* przybliża je czytelnikom poprzez architektoniczne porównanie (podoba się ono Barthes'owi):

> Z obu tych punktów widzenia jednostkę językową można porównać do określonej budowli, na przykład do kolumny; pozostaje ona z jednej strony w pewnym związku z architrawem, który podtrzymuje; ten układ dwóch jednostek jednakowo obecnych w przestrzeni nasuwa na myśl związek syntagmatyczny; z drugiej strony, jeśli jest to kolumna w stylu doryckim, wywołuje ona w umyśle skojarzenie z innymi stylami (jońskim, korynckim itd.), które nie są elementami obecnymi w przestrzeni: jest to związek asocjacyjny[5].

---

[3] Tamże, s. 78–79.

[4] Tamże, s. 87.

[5] Tamże, s. 132.

Przy budowie wypowiedzi są „aktualizowane" obie te osie języka (pamiętamy słynną Jakobsonowską definicję funkcji poetyckiej jako polegającej na „projekcji zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji"). Jednakże w mowie jednostkowej (*parole*) bardziej „aktywny" jest plan syntagmatyczny, o czym mogą świadczyć pewne wahania co do przynależności ich do sfery języka (*langue*). Przeżywał je sam autor *Kursu*, pisząc,

> że w dziedzinie syntagmy nie ma wyraźnie zarysowanej granicy między faktem języka, stanowiącym dowód zbiorowego użycia, a faktem mowy jednostkowej, zależnym od indywidualnej swobody. W całej masie przypadków trudno jest zaszeregować połączenie jednostek, ponieważ oba te czynniki brały udział w jego powstaniu, i to w proporcji niedającej się określić[6].

Barthes w tej kwestii skłania się ku poglądowi, że syntagma przejawia się w formie mówienia:

> mówienie (w sensie Saussure'owskim) ma naturę syntagmatyczną, ponieważ (…) można je zdefiniować jako (zmienną) *kombinację* (powtarzających się) znaków: zdanie mówione jest w najwyższym stopniu typem syntagmy[7].

Do tych opozycji, wyodrębnionych z *Kursu* i odpowiednio zaadaptowanych do badania różnych systemów semiologicznych funkcjonujących w kulturze, Barthes dodaje jeszcze jedną, bardzo dla niego istotną, a mianowicie rozróżnienie między denotacją i konotacją. Ta para terminów jest przez niego inaczej rozumiana, niż to dzieje się w logice, gdzie przez denotację rozumie się zazwyczaj zbiór desygnatów danej nazwy, podczas gdy przez konotację – zespół charakterystycznych cech, przysługujących wyłącznie tym desygnatom[8], czyli to, co dawniej potocznie nazywano „znaczeniem nazwy". Logika nie odeszła zbyt daleko od semantyki stoickiej, wyróżniającej w znaku językowym znaczące, znaczone i desygnat, na co wskazuje Barthes. Ale do analizy „obiektów semiologicznych" to nie wystarczy i dlatego proponuje on własne rozumienie konotacji. Przede wszystkim może się ona pojawić – i to jest chyba węzłowe miejsce w teorii konotacji Barthes'a – na podłożu już istniejącego systemu semiologicznego. Czyli w drugim systemie, nabudowanym czy nałożonym na pierwszy w taki sposób, że „to, co jest znakiem w pierwszym systemie (a więc całość skojarzeniowa pojęcia i obrazu) staje się zwykłym elementem znaczącym w drugim"[9].

[6] Tamże, s. 133.

[7] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 52.

[8] Zob.: *Mała encyklopedia logiki*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1988, s. 86.

[9] R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, PIW, Warszawa 1970, s. 31.

W rezultacie – jak pisze Barthes w innym miejscu – „będziemy zatem mieć do czynienia z dwoma systemami znaczenia, zachodzącymi jeden na drugi, ale też względem siebie oderwanymi"[10]. Pierwszy system Barthes nazywa denotowanym, drugi – konotowanym, przy czym rozmiarowo nie muszą się one ze sobą pokrywać. Ale „bez względu na sposób, w jaki konotacja „nakrywa" przekaz denotowany, nie wyczerpuje go zawsze – zostaje coś „denotowanego" (bez czego dyskurs nie byłby możliwy)"[11]. Przykład, który parokrotnie pojawia się u Barthes'a, i jest przytaczany w wielu opracowaniach z różnych dziedzin: salutujący Murzyn w mundurze francuskiej armii na fotografii z okładki „Paris-Match", dobrze ilustruje powstawanie wtórnych znaczeń konotacyjnych. W jego opisie wygląda to następująco:

> Na okładce młody Murzyn we francuskim mundurze salutuje z oczyma zwróconymi zapewne na trójkolorowy sztandar. Taki jest s e n s obrazu. Ale, może naiwnie, widzę, co to dla mnie ma znaczyć; że Francja jest wielkim Imperium, że wszyscy jej synowie, niezależnie od koloru skóry, wiernie służą pod jej sztandarem i że nie ma lepszej odpowiedzi tym, którzy oskarżają ją o rzekomy kolonializm, niż zapał czarnego żołnierza, służącego chętnie rzekomym ciemiężycielom[12].

Znak z pierwszego systemu (fotografii) ma swoje znaczące i znaczone, w tym wypadku – karta papieru z nałożonymi na nią przy pomocy odpowiedniej techniki drukarskiej barwnymi plamami i liniami oraz „przedmioty przedstawione" wraz z ich „wyglądami". (Można tu posłużyć się terminami z fenomenologicznej estetyki Romana Ingardena, rozróżniającymi w dziele malarskim „malowidło" i „obraz", składający się z kolei z dwóch warstw: wyglądów i przedmiotów przedstawionych). W drugim systemie (Barthes nazywa go „mitycznym") ten znak staje się znaczącym, zaś znaczonym (eksplicytnie nieprzywoływanym) jest idea „francuska imperialność". Barthes zauważa, iż w tym drugim – konotowanym – systemie istnieje rażąca dysproporcja między sferą znaczących i znaczonym, planem wyrażenia i planem treści (Barthes posługuje się często terminologią Hjelmsleva). „Jeśli chodzi (…) o znaczonego konotacji, posiada on charakter jednocześnie ogólny, globalny i rozległy: jest to, jeśli się chce, fragment ideologii"[13]. W innym miejscu napisze krótko: istnieje „tysiąc obrazów, oznaczających francuski imperializm"[14].

---

[10] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, s. 81.

[11] Tamże, s. 81.

[12] R. Barthes, *Mit i znak*, s. 33–34.

[13] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, s. 81.

[14] R. Barthes, *Mit i znak*, s. 38.

Dla rozjaśnienia teorii konotacji Barthes'a można zestawić ją z koncepcją tworzenia znaczeń we wtórnych systemach modelujących Jurija Łotmana z początków lat sześćdziesiątych. Punkt wyjścia u obydwu „znakologów" jest podobny, jeśli nie identyczny: znaczenie we wtórnych systemach semiotycznych (tutaj mamy nawet zbieżność tekstualną) powstaje w taki sposób, że znak (Saussure'owska jedność znaczącego i znaczonego) prymarnego systemu staje się sygnansem, „nośnikiem", podłożem dla nowego sygnatu. Ale są też różnice: Łotman mówi o operacjach przekodowywania, przekładu, ustanawianiu (lub odnajdywaniu) ekwiwalencji między systemami, których rezultatem są nowe znaczenia. Przy tym semiotyk z Tartu nie traci z pola widzenia poziomu rzeczywistości: w literaturze realistycznej, operującej wielokrotnym przekodowywaniem, skonstruowane wspólne dla różnych systemów jądro semantyczne stanowi znaczenie, którego znakiem jest sama rzeczywistość. Natomiast u Barthes'a znak poziomu prymarnego (fotografia z okładki paryskiego czasopisma) przemienia się w to, co zostało przezeń nazwane „mitem", mającym naturę symulakru w rozumieniu bliskim koncepcji Jeana Baudrillarda. Na obraz Murzyna zostaje narzucona idea „francuskiego imperializmu", „zaszczepiła się na nim całkiem nowa historia"[15]. Ponadto podlega on „spustoszeniu", obrócony „we „wklęsłość", gotową na przyjęcie nowego znaczenia i (dlatego nazwanej „formą")[16]. Ciekawe, że większość określeń, charakteryzujących ten „mit" ma negatywistyczny odcień: „pasożytniczość" (35), „deformacja" (40), „alienacja", „przyaresztowanie", „dwuznaczność" (41), „słowo kradzione", „obrzydliwe", „nudne" (45), „pomieszanie pojęć" (50), „prostytucja" (52), „mącenie" (53).

„Mit" to niewątpliwie centralne pojęcie z Barthes'owskiego organonu. Został on wyprowadzony, jak widzieliśmy, z modelu lingwistycznego i użyty do opisu rozmaitych systemów semiologicznych, tak werbalnych (literatura, filozofia), jak i niewerbalnych, czyli takich, których substancja nie jest natury językowej. Jak sam wyznał we wstępie do *Systemu mody*: „Wobec konkretnego przedmiotu (w tym przypadku ubioru Mody), adept semiologii wyruszał na wyprawę uzbrojony jedynie w kilka pojęć operacyjnych"[17]. W jakimś sensie wypełniał testament de Saussure'a postulujący stworzenie nowej nauki – semiologii, której językoznawstwo jest jedynie częścią. Jednak pewnie by się nie zgodził na umieszczenie jej w obrębie psychologii społecznej. Bliżej mu byłoby do socjologii Durkheimowskiego nurtu, a ze

---

[15] Tamże, s. 36.

[16] S. Dąbrowski, *Roland Barthes o micie dzisiaj*, tenże, *Między wiedzą „pustą" a wiedzą dowolną. Analizy i krytyki wybranych wypowiedzi teoretycznoliterackich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1979, s. 265.

[17] R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 15.

współczesnych zjawisk – do antypozytywistycznych kierunków, inspirowanych fenomenologią (to wówczas zrodziły się wpływowe po dziś dzień szkoły, takie jak choćby interakcjonizm symboliczny czy etnometodologia). W latach sześćdziesiątych szeroki kontekst dla poszukiwań Barthes'a stanowił cały wachlarz intelektualnych wydarzeń, sygnalizowanych wybiórczo przez takie nazwiska, z których część pojawia się w ówczesnych tekstach Barthes'a, jak C. Lévi-Strauss (*Myśl nieoswojona*, 1963)[18], M. McLuhan (*Galaktyka Gutenberga*, 1962)[19], E. Havelock (*Przedmowa do Platona*, 1963)[20], U. Eco, *Dzieło otwarte* (1962)[21], M. Foucault (*Archeologia wiedzy*, 1969)[22], N. Chomsky (*Aspekty teorii składni*, 1968)[23], E. Benveniste (*Zagadnienia językoznawstwa ogólnego*, 1966)[24], J. Lacan (*Pisma*, 1966)[25]. Z dzisiejszej perspektywy tamte jego prace są obecne w rozprawach z zakresu teorii komunikacji, medioznawstwa, reklamy i marketingu politycznego, kultury popularnej. Na przykład w książce Johna Fiskego *Zrozumieć kulturę popularną* (1989) Barthes pojawia się jako najważniejszy (obok Michaiła Bachtina, który *nota bene* także na początku tamtej dekady wychynął z niebytu, tj. z prowincji rosyjskiej, by pod jej koniec zdobyć intelektualny Paryż, przełożoną na francuski rozprawą o poetyce Dostojewskiego) autor w rozdziale omawiającym „wyzywającą cielesność i przyjemności karnawałowe" popkultury.

Wracając do analiz Barthes'owskich rozmaitych systemów semiologicznych, trzeba powiedzieć, iż były one prowadzone zgodnie z metodyką „procedur odkrywczych", wypracowaną przez lingwistykę strukturalną. Barthes używa „sprawdzianu komutacji" Hjelmsleva przy wyodrębnianiu elementarnych „jednostek znaczących". (Mógłby zastosować też operacje „segmentacji i substytucji" Benveniste'a). Z pomocą przyszedł też Władimir Propp i formaliści rosyjscy, którzy wówczas zostali odkryci przez Francuzów. O *Morfologii bajki*, jak wiadomo, entuzjastyczną recenzję napisał C. Lévi-Strauss, zaś T. Todorov wydał w 1966 roku obszerną antologię tekstów formalistów[26]. Drukowano ich także na łamach lewicowych pisma „Tel Quel" i kwartalnika „Change", z którymi był blisko związany Barthes (po-

---

[18] C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage,* Éditions du Seuil, Paryż 1963.

[19] M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962.

[20] E. Havelock, *Preface to Plato*, Belknap Press: Harvard University Pres, Cambridge 1963.

[21] U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milan 1967.

[22] M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paryż 1969.

[23] N. Chomsky, *Syntactic structures*, Mouton, Haga 1968.

[24] E. Benveniste *Problèmes de linguistíque générale*, Gallimard, Paryż 1966–1974.

[25] J. Lacan, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paryż 1966.

[26] T. Todorov, *Théorie de la literature, texts des formalistes russes*, Éditions du Seuil, Paryż 1965.

jawiał się na ich łamach także Siergiej Eisenstein, który był nie tylko nowatorskim reżyserem ze swoją własną koncepcją montażu, ale także oryginalnym teoretykiem sztuki i kultury, w wielu miejscach zbliżonym do doktryny „Opojazu"). Główny problem dotyczy sposobu wyznaczenia jednostek znaczących, z których zbudowana jest syntagma („wypowiedź"), by dojść do ustalenia ich systemu („języka"). Barthes swoje badania, niezależnie od tego, czy ich przedmiotem jest system mody, kuchnia czy też kod erotyczny markiza de Sada, niezmiennie zaczyna od pytania: „jak odkryć te jednostki", jak ułożyć ich listę (słownik) reguły ich łączenia (kombinacji) w wypowiedzi. W niektórych systemach („samochodowych" czy „meblowych") przewagę ma „język" („kod") i możliwości swobodnego kształtowania „przekazu" są bardzo ograniczone. Na przykład w systemie samochodowym użytkownik samochodu „nie jest w stanie tutaj działać bezpośrednio na sam model, aby utworzyć z niego kombinację jednostek"[27]. Jednakże istnieją systemy semiologiczne, w których opozycja język/wypowiedź w ogóle nie jest relewantna. „Fotografia jest obrazem bez kodu (choć oczywiście kody wpływają na odczytanie)"[28]. W jego języku byłoby to „słowo" bez „słownika". Do jej opisu Barthes musi posłużyć się innymi pojęciami – *studium* i *punctum*.

Barthes postępuje podobnie w odniesieniu do systemów semiologicznych opartych na języku. Każda wypowiedź, w tym także, a może przede wszystkim literacka, choć składa się ze słów i zdań, wykracza już poza kompetencje językoznawstwa, staje się przedmiotem innej lingwistyki, którą Barthes proponuje nazwać translingwistyką. Jednak i tutaj lingwistyka, ze względu na ścisłe związki literatury i języka, powinna być punktem wyjścia. Wszelka wypowiedź (a literacka w szczególności) jest bytem autonomicznym o dużym stopniu złożoności, co analiza powinna uwzględniać (tak jak to się dzieje w przypadku języka). Słowem – należy wyróżnić poziomy opisu. Barthes proponuje więc

> rozróżnić w dziele trzy poziomy opisu: poziom 'funkcji' (w znaczeniu, jakie słowo to ma u Proppa i Bremonda), poziom 'działań' (w znaczeniu Greimasa, gdy mówi o postaciach jako 'aktantach') poziom 'narracji (który, z grubsza biorąc, jest poziomem 'wypowiedzi' u Todorova). Pamiętać należy, że trzy poziomy zintegrowane są progresywnie: dana funkcja nabiera znaczenia tylko wówczas, gdy uczestniczy w ogólnym działaniu aktanta; samo zaś działanie czerpie ostatecznie sens stąd, że zostaje opowiedziane, powierzone wypowiedzi mającej własny kod[29].

---

[27] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, s. 17.

[28] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 150.

[29] R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, t. I, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 161.

Cytat ten pośrednio wskazuje na najbliższy Barthes'owi kontekst myślowy: z odleglejszych przywołuje się Proppa (i formalistów) z najbliższych – twórców francuskiego strukturalizmu z lat sześćdziesiątych.

Barthes w owym czasie napisał też kilka „programowych" tekstów, by nie rzec – manifestów – tego strukturalizmu. Do nich bezsprzecznie zalicza się artykuł z 1963 roku *Działalność strukturalistyczna*, mający odpowiedzieć na pytanie – czym jest strukturalizm?

> Strukturalizm jest z istoty pewną działalnością, tj. regulowanym następstwem pewnej ilości operacji umysłowych (…) Celem wszelkiej działalności strukturalistycznej, refleksyjnej czy poetyckiej, jest rekonstrukcją 'przedmiotu' w taki sposób, aby w rekonstrukcji tej ujawniły się jego reguły funkcjonowania ('funkcje'). Faktycznie tedy, struktura jest *wizerunkiem* przedmiotu, ale wizerunkiem kierowanym, podległym pewnemu zainteresowaniu, ponieważ przedmiot naśladowany ujawnia coś, co było niewidzialne czy też niesensowne w naturalnym przedmiocie. Człowiek strukturalny podejmuje rzeczywistość, rozkłada ją, a następnie składa na nowo (…) Między dwoma przedmiotami czy dwiema fazami działalności strukturalistycznej powstaje coś nowego, a nowość ta to po prostu sensowność: wizerunek to rozum dodany do przedmiotu (…) Tworzenie albo refleksja nie są tutaj pierwotnym 'odciśnięciem' świata, ale rzeczywistą produkcją świata, który przypomina ów pierwszy, jednak nie kopiując go, ale czyniąc sensownym. Dlatego też można powiedzieć, że strukturalizm jest z istoty działalnością naśladowczą i pod tym względem nie ma żadnej różnicy technicznej między strukturalizmem a literaturą w szczególności i sztuką w ogólności; oba należą do *mimesis*, opartej nie na analogii substancji (jak w tak zwanej sztuce realistycznej), ale na analogii funkcji (którą Lévi-Strauss nazywa *homologią*)[30].

Przytoczony cytat z artykułu Barthes'a, ułożony i przełożony przez Leszka Kołakowskiego, jednego z twórców głośnej w latach sześćdziesiątych tzw. „warszawskiej szkoły historii idei", której żywot został administracyjnie przerwany przez władze komunistyczne po „wydarzeniach marcowych" 1968 roku, stanowi jedno z oparć metodologicznych obszernej monografii Kołakowskiego o chrześcijaństwie bezwyznaniowym siedemnastego wieku, jednego z najbardziej reprezentacyjnych dzieł wymienionej szkoły. Filozof „podpisuje się całkowicie" pod Barthes'owskim rozumieniem struktury ze względu na jego elastyczność i otwartość i przydatność w badaniach nad zjawiskami, mającymi swoje zakorzenienie w historii, czyli pozwalającym przezwyciężyć żywo dyskutowaną wówczas antynomię struktury i historii (połączyć interpretację strukturalną z „wyjaśnianiem genetycznym").

---

[30] Cyt. za: L. Kołakowski, *Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym siedemnastego wieku*, PWN, Warszawa 1965, s. 38–39.

> W tym znaczeniu struktura pozostawia zawsze miejsca otwarte i nie ma żadnego powszechnie ważnego kodeksu, który by pewne rodzaje zależności z góry wykluczał albo odkładał zakazem; żadne *a priori* ważnej zasady, mocą której jakiś typ związków byłby bezużyteczny dla rozumienia zjawiska czy zgoła rozumieniu jego przeszkadzał. W szczególności wyjaśnienie zjawiska przez jego genezę lub funkcję nie może być przedmiotem żadnego interdyktu[31].

Należałoby zwrócić tutaj uwagę na jeszcze inny aspekt tego ujęcia struktury. Barthes wielokrotnie mówi, że przy budowie tego „wizerunku" przedmiotu używa się głównie dwóch operacji: „najpierw tniemy, potem porządkujemy. 'Pociąć' pierwszy przedmiot (…) to odnaleźć w nim ruchome fragmenty, których sytuacja dyferencjalna rodzi pewien sens"[32], czyli dokonać demontażu i ponownego montażu. Przypomina to słowa Wiktora Szkłowskiego, mówiącego o sobie, że jest monterem i potrafi rozebrać i ponownie złożyć silnik samochodu, co składa się w sumie na wiedzę „jak jest zrobiony silnik". Te działania przeniósł potem na teksty literackie, pisząc na przykład rozprawę *Jak jest zrobiony „Don Kichot"*. Stąd już niedaleko do pojmowania tekstu (w tym także w jego szerokim kulturowym rozumieniu jako wszelki spójny zespół znaków z określonym znaczeniem) jako pewne urządzenie, „pracujące" zgodnie ze swoim mechanizmem. Jurij Łotman mówi o tekście (i całej kulturze) jako „urządzeniu intelektualnym" (znaczenio--twórczym), którego mechanizm działania należy odsłonić podczas jego badania. Idea mechanizmu nie wszystkim w humanistyce kojarzy się najlepiej, z rezerwą mogą do niej odnosić się zwolennicy różnych hermeneutyk. Należy jednak przypomnieć, że mechanika (od klasycznej po kwantową), nauka empiryczna i aprioryczna jednocześnie, ma odległe korzenie i mocne (przynajmniej od czasów Kartezjusza) związki z filozofią. Dostarczała ona (i widać, że nadal dostarcza) pojęć, tworzących ramy konceptualne (albo inaczej: podłoże pojęciowe) dla wielu szczegółowych teorii. W naukach humanistycznych konkurowała ona z ideą organizmu. Fizyka i biologia na przemian stawały się „naukami pilotującymi", które w humanistyce starano się naśladować i skąd czerpano odpowiednio zmodyfikowaną terminologię, zaś fizykalizm i biologizm stawały się ogólnymi stanowiskami epistemologicznymi, przejawiającymi się w różnych dyscyplinach. Czasem te postawy zbliżały się do siebie, w swoisty sposób kontaminowały. Ogólnie jednak pojęcie mechanizmu implikowało pojęcie struktury i funkcjonalne związki pomiędzy jej elementami, podczas gdy pojęcie organizmu, odwołując się do witalistycznych wyobrażeń, wysuwało na plan pierwszy problem genezy

---

[31] Tamże, s. 39.

[32] R. Barthes, *Mit i znak*, s. 277.

zjawiska i jego rozwój od przysłowiowego „ziarna" po w pełni dojrzały kształt rośliny. Barthes'owi bliższe jest stanowisko „mechaników", co współgra z oskarżeniami o technokratyzm, które były adresowane strukturalistom lat sześćdziesiątych.

U Barthes'a rozkładanie i ponowne składanie przedmiotu ma prowadzić nie do stworzenia kopii przedmiotu, lecz wizerunku zawierającego jakąś nową wiedzę o nim (ma ujawnić „jego reguły funkcjonowania"). Dwa lata później Barthes powtórzy swoją tezę trochę inaczej: „Celem badania semiologicznego jest odtworzenie funkcjonowania systemów znaczeń, innych niż język, zgodnie z projektem strukturalistycznego działania, które zakłada stworzenie *simulacrum* obserwowanych obiektów"[33]. Te „obserwowane obiekty" mają związek z sensem (jak wszystkie wytwory kultury), są już czasem wysoko zorganizowanymi konstruktami. Semiolog-strukturalista tworzy ich wizerunki (lub symulakry) w swoim metajęzyku, które są już właściwie konstruktami drugiego rzędu. Na tym nie koniec.

> Nic w zasadzie nie przeszkadza, żeby metajęzyk stał się z kolei mową-obiektem nowego metajęzyka; byłby to na przykład przypadek semiologii wówczas, kiedy już będzie 'mówiona' przez inną naukę. (…) każda nowa nauka ukaże się jako nowy metajęzyk, którego obiektem będzie metajęzyk ją poprzedzający, cały czas kierując się na realny obiekt, jaki tkwi w głębi tych opisów[34].

Semiotycy z Tartu użyliby tu pojęcia „modelu", który może piętrowo nadbudowywać się nad rzeczywistością (obiektem-językiem). Ich teksty (podobnie jak Barthes'a) byłyby modelami któregoś rzędu, modelującymi kulturę (czyli rozmaite „wtórne systemy modelujące") i jej dwudziestowieczne rozumienie. One z kolei stają się przedmiotem opisów z pozycji metasemiotyki czy jakiegoś innego punktu widzenia.

Czas na konkluzje. Barthes w latach sześćdziesiątych „pozycjonuje się" (by użyć modnego dziś słowa) generalnie jako uczony strukturalista. Jednakże podczas lektury tekstów Francuza odnosi się wrażenie, iż w jego duszy naukowiec nieustannie zmaga się z poetą. Ten drugi podmiot twórczy przejawia się w swoistej „poetyce nadmiaru" na poziomie znaczących. Mnoży quasisynonimiczne określenia (tylko wobec „mitu" Barthes zastosował chyba z tuzin takich określeń), które nie są równoznaczne, terminy, z których wiele ma wyraźnie metaforyczny charakter. Wykazuje wyzywającą wręcz niefrasobliwość, jeśli idzie o ścisłość swojego języka, do którego mają zastosowanie jego własne rozważania o „kodach retorycznych". Podobną wielo-

[33] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, s. 85.

[34] Tamże, s. 82.

wariantowość, połączoną z niechęcią do „twardych" definicji, można spotkać u Bachtina (sam o tym eksplicytnie pisze), ale u niego to może się tłumaczyć fenomenologicznym obracaniem przedmiotu i oglądaniem go z różnych stron. Gustaw Szpet „naukowość" lokuje na poziomie (czy etapie) wysłowienia (werbalizacji) wyników badań, przekształcania procesu badawczego w tekst. Badanie w naukach humanistycznych (historycznych) zaczyna się od „zbierania materiałów" (stadium heurystyczne), po nim następuje jego twórcze opracowanie, krytyka i interpretacja (stadium hermeneutyczne), kończy zaś badanie ostatnie stadium – przedstawienie rezultatów w postaci słownego tekstu. I właśnie to „ostatnie zamykające stadium tworzy właściwie naukę"[35]. Tutaj bowiem włącza się logika, dbałość o precyzję pojęciową i terminologiczną w całym wywodzie. Gdyby to kryterium zastosować do Rolanda Barthes'a, to wynik badania mógłby tłumaczyć skierowanie się Barthes'a w następnej dekadzie ku literaturze i przyjemności płynącej z Tekstu, połączone z porzuceniem scjentystycznych ciągotek.

Roland Barthes – The 1960s

S u m m a r y

Roland Barthes (1915–1980) was one of the leading scholars to develop semiotics into an academic discipline and gave it intellectual credibility in the latter half of the 20th century. The scope of Barthes's theoretical reflection and analytical case-studies was vast. This article locates Barthes's thought in the intellectual ambience of the Sixties, showing the beginnings of his scientific activity in the field of semiotics, when Barthes tried to accomplish Ferdinand de Saussure's project of semiology from famous *Course of general linguistics*. The theory of connotation elaborated by Barthes is the focus and is briefly compared with the notion of secondary modelling systems used by Yuri Lotman in his semiotics of culture.

---

[35] G. Szpiet, *Istorija kak priedmiet łogiki*, „Naucznyje izwiestija. Sbornik wtoroj. Fiłołogija. Litieratura. Iskusstwo", Moskwa 1922, s. 26.

Maciej Falski

Barthes, lewicowość i semiologia zaangażowana

Jedną z głównych kategorii określających etos francuskiego intelektualisty jest zaangażowanie. Od czasu, gdy Zola opublikował *J'accuse!*, nie budzi zdziwienia zaangażowanie pisarzy, filozofów czy historyków w debatę publiczną wokół istotnych kwestii politycznych i społecznych. Od intelektualistów właściwie oczekuje się, że włączą się w dyskusje, przedstawią swoją opinię i będą na różny sposób walczyć[1]. Niewątpliwie figurę francuskiego intelektualisty zaangażowanego ucieleśnia Jean-Paul Sartre, a sam wizerunek człowieka intelektu zrósł się z wymogiem aktywnej walki o jakąś sprawę tak bardzo, że doczekał się sugestywnej kpiny Milana Kundery, który stworzył postać francuskiego naukowca szukającego swojej „sprawy" i znajdującego przypadkową śmierć w marszu właśnie o „sprawę", choć miał o niej niewielkie pojęcie[2].

Jak na tym tle wypada Roland Barthes, jedna z centralnych postaci nie tylko francuskiej sceny intelektualnej drugiej połowy XX wieku? Autor, który zdobył rozgłos śmiałymi tekstami (*Stopień zero stylu*) czy chwytliwymi hasłami („Śmierć autora"), przechodząc następnie do coraz mniej wyostrzonej tematyki i specyficznego, zdecentrowanego stylu? I czy możliwe jest zaangażowanie konsekwentnego semiologa? Barthes był ponadto jednym z tych twórców, którzy najmocniej wpłynęli na kształtowanie się postmodernistycznej formacji intelektualnej i ideowej lat 80. i 90. Dlatego też pytanie o zaangażowanie i ramy ideowe tego autora będzie zatem również badaniem możliwości języka nauki o znakach oraz postawy etycznej związanej z takim rozumieniem semiologii, jakie wyziera z pism Rolanda Barthes'a.

---

[1] Ogólnie na temat etosu i roli intelektualisty zob. Ch. Charle, *Naissance des „intellectuels". 1880–1900*, Paryż 1990. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład Autora.

[2] W powieści *Nieznośna lekkość bytu*, wyd. pol. Warszawa 1985 (oryginał 1984).

Sam Barthes mówił, że w jego pismach nie pojawia się dyskurs polityczny i nigdy nie zajmował się tematami czy „pozycjami" politycznymi w bezpośrednim sensie[3]. Jednakże można zadać pytanie, czy mimo braku bezpośredniego działania, eksplicytnego zadeklarowania się i aktywności po stronie jakiejś „sprawy", sama twórczość może wyrażać zaangażowanie. Warto sprawdzić, w jaki sposób podejmowanie pewnych tematów, ich układ czy też język dyskursu analitycznego włącza się niebezpośrednio w kluczowe debaty drugiej połowy XX wieku. Trudno bowiem spodziewać się, że autor koncepcji mitu niesłychanie nośnej w dekonstruowaniu wszelkich ideologii społecznych miałby pozostać na uboczu wszelkich dyskusji światopoglądowych czy ideowych.

Jak się zdaje, Barthes rzadko wypowiadał się na tematy swoich poglądów politycznych. W jednym z wywiadów stwierdził:

> To lewica powinna się wypowiedzieć, czy zalicza mnie do grona swych intelektualistów. Jeśli o mnie chodzi, to czemu nie, pod warunkiem, ze lewicę rozumie się nie jako ideę, lecz jako konsekwentną wrażliwość. W moim przypadku: niepodważalny fundament anarchizmu w najbardziej etymologicznym sensie[4].

Zatrzymam się przy sformułowaniu „une sensibilité obstinée", które dosłownie można by rozumieć jako „konsekwentną wrażliwość" konotujące trwałą dyspozycję. Takie postawienie sprawy wiąże lewicowość nie tyle z programem politycznym, ile z postawą ideową czy światopoglądem w rozumieniu Andrzeja Walickiego. Według polskiego historyka idei światopogląd jest trwałym systemem idei, przekonań i dyspozycji intelektualnych, który wytwarza określone postawy i wypowiedzi, a wyraża się na poziomie dyskursu[5]. Światopogląd zatem jest odpowiedzialny za pewną wizję świata czy właśnie „wrażliwość", która sprawia, że nowe zjawiska społeczne, idee czy działania interpretowane są w pewnej spójnej perspektywie. Nie musi to być i w założeniu Walickiego raczej nigdy nie jest to w pełni uświadomiony system, ponieważ nie odnosi się do racjonalnej decyzji o przyjęciu jakichś założeń, ale do dyspozycji, a więc potencjalnej zdolności generowania nowych sądów czy aktywności. Natomiast do twierdzenia

---

[3] *A quoi sert un intellectuel?*, wywiad przeprowadził Bernard-Henry Lévy, „Le Nouvel Observateur", 10.01.1977, cyt. [w:] R. Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens 1962–1980*, Éditions du Seuil, Paryż 1981, s. 252 (dalej ta pozycja cytowana jako RB z numerem strony).

[4] Tamże (RB 253). „Ce serait à la gauche de dire si elle me comprend parmi ses intellectuels. Pour moi, je veux bien, à condition d'entendre la gauche non pas comme une idée mais comme une sensibilité obstinée. Dans mon cas: un fonds inalternable d'anarchisme, au sens le plus étymologique du mot".

[5] A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii: struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

o anarchii „w sensie etymologicznym" powrócę dalej. Warto natomiast już teraz zaznaczyć, że motyw „braku władzy" będzie jednym z zasadniczych toposów Barthes'a: braku centrum, nieobecności tego, co jednoczy i kontroluje. A przy tym trzeba podkreślić, że ów brak postrzegany jest pozytywnie.

Jak sądzi Jacques Julliard, podział na lewicę i prawicę od końca XIX wieku ogarnia całe społeczeństwo francuskie, nie ograniczając się tylko do sceny politycznej i sfery parlamentarnej. Podobnie jak wcześniej opozycja republikanie – monarchiści określa nie tyle stosunek do pewnych kwestii koniunkturalnych (na przykład formy rządów i ustroju), lecz właśnie „światopogląd" czy „wrażliwość". Lewicowość staje się określeniem identyfikującym, czymś w rodzaju dodatkowej wyrazistej kategorii definiującej człowieka jako istotę społeczną[6]. Trudno ją jednoznacznie ustalić. Julliard wskazuje na dwie konstytutywne dla lewicowości idee, bez których lewica nie istnieje – postęp i sprawiedliwość[7]. A zatem lewicy nie wyczerpuje przynależność do partii politycznych ani wierność jakimkolwiek kanonicznym tekstom. Chodzi raczej o dość elastyczną postawę kształtującą się w kontrze do prawicy i wszelkich postaw wartościujących pozytywnie konserwatyzm i przeszłość. Sam Barthes również postulował kontekstowe rozumienie lewicy. Jego zdaniem formuje się ona wokół kwestii aktualnych w danym kontekście historycznym i poruszających opinię publiczną, takich jak anty-klerykalizm przed rokiem 1914, pacyfizm w okresie międzywojennym, wojna w Algierii w latach 50. czy wreszcie sprzeciw wobec wszelkich form faszyzmu[8]. W nowym kontekście społeczno-politycznym i w specyficznej dziedzinie praktyki społecznej, jaką jest dyskurs humanistyki czy też dyskurs *tout court*, lewicowość musiałaby znaleźć nowe formy wyrazu. To właśnie skłoniło mnie do podjęcia kwestii zaangażowania Barthes'a, pomimo jego pozornego dystansu wobec zagadnień politycznych.

W jednym z wywiadów, w których porusza sprawę zaangażowania politycznego, Barthes uznaje, że „wszystko jest językiem, nic nie wymyka się przed językiem, całe społeczeństwo jest przenikane przez język. Wszystko jest kulturowe, nie da się praktykować jakiejś nie-kultury. Kultura to przypadłość, na którą jesteśmy skazani"[9]. Jego zdaniem ruchy kontrkulturowe pozostają w sferze już ustanowionego języka i jedyne, do czego mogą dążyć,

---

[6] Zob. J. Julliard, s. 27.

[7] "Otez l'une ou l'autre, et il ne reste rien de ce que l'on appelle la gauche. Sans le progrès, elle n'est plus qu'une entreprise de bienfaisance. Sans la justice, elle se reduit à un lobby technocratique qui fait une confiance aveugle à l'évolution naturelle de la société moderne". Tamże, s. 32.

[8] *A quoi sert l'intellectuel?*, dz. cyt.

[9] *Fatalité de la culture, limites de la contre-culture*, wywiad przeprowadził Jean Duflot (RB 145).

to przesunięcie, decentralizacja, rozbicie uzusu, defragmentacja stereotypu. Wobec nieuchronnej preegzystencji dyskursu, a zatem i pakietu stereotypów kulturowych, jaki oferuje, w tym samym wywiadzie sytuuje się on po stronie lewicy i ruchów podważających istniejący system znaczeń. Zresztą leksyka, którą się posługuje, zdradza swoje lewicowe źródła (znacząca frekwencja fraz i leksemów odnoszących się do walki klas, wykorzystanie opozycji drobnomieszczaństwo – masy, wskazywanie na ideologie w rozumieniu Marksowskim). Barthes dystansuje się przy tym wobec postulatów totalnej rewolucji kulturowej, odrzuca przemoc i radykalne działania publiczne. Wypowiada zdanie, które można uznać za motto jego aktywności intelektualnej: „W takim społeczeństwie, jakie dziś mamy, teoria to broń wywrotowa *par excellence*"[10]. A zatem Barthes zajmie pozycję zaangażowaną i to w miejscu najważniejszym – na poziomie języka, produkcji dyskursu, tworzenia ram interpretacyjnych świata społecznego. Skoro nie ma nic poza kulturą i nie ma kultury poza językiem, dłubanie w mechanizmach językowych, zniekształcanie ich i wyrywanie z utartych tropów trzeba rozumieć jako działanie subwersywne i to w jeszcze większym stopniu niż akcydentalne akcje publiczne. Uświadomienie zależności od języka i jego zmiana będzie zadaniem w najwyższym stopniu emancypacyjnym[11].

W przekonaniu o decydującej sile języka Barthes wpisywał się w charakterystyczne tendencje epoki, w której formował się i rozpoczynał aktywność intelektualną. W tym mniej więcej czasie Paul Ricoeur oczekiwał pojawienia się całościowej filozofii języka, Claude Lévi-Strauss opowiadał o swoim natchnieniu językoznawstwem Jakobsona i fonologią, a Jacques Derrida twierdził, że nie ma nic poza tekstem, a więc że całe ludzkie bytowanie jest już zapośredniczone przez język. Zainteresowanie humanistyki przenosi się z tego, co jest mówione, na kwestię tego, dlaczego i w jaki sposób wypowiedź jest wytwarzana. To czasy gramatyki generatywnej Chomskiego i teorii aktów mowy Austina i Searle'a. Ferdinand de Saussure, uznany za ojca założyciela nowożytnych badań nad językiem, domagał się semiologii, nauki o znakach. Barthes odpowiedział więc na palącą potrzebę badania znaczenia, gdzie teoria – ta wywrotowa broń – brała zarazem na siebie funkcję wyjaśniania świata i sposobu istnienia człowieka w świe-

---

[10] „Dans la société actuelle telle qu'elle est, la théorie est l'arme subversive par excellence". Tamże.

[11] Tę kwestię omawia Anna Burzyńska, wskazując na wyrażane przez francuskich semiologów i strukturalistów pragnienie wyzwolenia interpretacji najpierw poprzez odrzucenie tradycyjnego modelu krytyki literackiej i metafizycznej hermeneutyki, a następnie poprzez dekonstrukcję samego pojęcia znaku. Zob. Taż, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 195–207.

cie. Skoro człowiek jest wyjątkowy poprzez użycie mowy, jako *homo loquens*[12], badanie mechanizmów języka i tworzenia znaczeń rzeczywiście sytuuje się w samym centrum debaty o kondycji ludzkiej. Tak więc warunkiem polityczności również jest istnienie w języku; rzeczywista zmiana polityczna i społeczna wymagałaby zatem najpierw zmiany języka. Semiologia staje się *par excellence* praktyką zaangażowaną.

Demistyfikacja jedynej prawdy

W wielu tekstach z pierwszego etapu swojej twórczości Barthes podejmuje walkę w wyobrażeniem totalizującego gwaranta sensu. Innymi słowy, kwestionuje istnienie i samą możliwość instancji, na której można by ufundować jakikolwiek sens „ostateczny". W wędrówce odniesień między tekstami nie ma końca, nie ma momentu zatrzymania ruchu interpretacji. Podobny sens wybrzmiewa z Derridiańskiego pojęcia „la différance": znaki odsyłają do siebie nawzajem, tworzą się przez różnicowanie, aktywność różnicującą, a nie dzięki gwarancji jakiegoś transcendentalnego punktu odniesienia (*le signifié transcendental*)[13]. Transcendentalne *signifié* może być jedynym gwarantem dyskursu. Na nim zakończy się interpretacja, a więc tylko dzięki niemu można dojść do prawdy. Zakwestionowanie tej instancji rodzi wielorakie problemy, podważa na przykład istnienie normy prawnej i prawa w ogóle jako praktyki obrony i przywracania właściwego porządku[14]. Nie chodzi zatem jedynie o zabawę literacką czy filozoficzną, lecz o fundamentalną kwestię ładu. Kiedy Barthes powiada:

> trzeba uważnie demistyfikować pozory, wygnać transcendentalne, idealistyczne signifié (…). 'Wyzwalająca teoria signifiant' powinna pomóc oswobodzić tekst – wszystkie teksty – od teologii transcendentalnego signifié[15],

odwołuje się do głębokiej debaty o ugruntowanie porządku społecznego, kulturowego i politycznego. „Semiologia musi zawierać myśl etyczną", powiada w tym samym wywiadzie, „sprawiać, że umysł krytyczny będzie bardziej skuteczny". Powraca tu więc przekonanie, że teoria będzie najskuteczniejszą metodą zmiany, to ona bowiem może wykazać złudę wszel-

---

[12] Por. A. Żychliński, *Homo loquens. O różnicy antropologicznej*, „Teksty Drugie" 2009, 5, s. 56–84.

[13] Zob. J-L. Chiss i Puech Ch., *Fondations de la linguistique: études d'histoire et d'épistémologie*, Louvain la Neuve 1997, s. 102 i nast.

[14] W kwestii dyskusji normy prawnej i praktyki zob. Olivier Jouanjan, *Faillible droit*, „Revue européenne des sciences sociales" 2000, 38 (119), s. 65–78.

[15] *Littérature/enseignement*, wywiad przeprowadził André Petitjean, „Pratiques" 1975, 5 (RB 228).

kich ostatecznych odwołań: do normy, narodu, Boga, klasy, oraz obnażyć wątpliwy charakter wyobrażenia jakiegokolwiek gwaranta sensu.

Wokół tych właśnie fundamentalnych możliwości teorii semiologicznej obracają się takie teksty jak *Mitologie*, *System mody* czy *Imperium znaków*. W pierwszym z nich Barthes testuje przekonanie o nieskończonym właściwie łańcuchu interpretacji i opisuje, jak dane *signifié* może samo stać się *signifiant* dla kolejnego *signifié*, i tak dalej. W tym łańcuchu nawiązań gubi się pewność, co jest ugruntowane, a co nie; co jest mitem, a co prawdą. Znaczenia przestają być dane z góry albo dostępne tylko dla wtajemniczonych w deszyfracji, dzięki czemu otwiera się przestrzeń debaty[16]. Semiologia pokazuje swoją wyzwolicielską siłę, pomagając na przykład w odczarowaniu idei narodu; narracja nacjonalistyczna okazuje się opowieścią mityczną, opartą bowiem na grze *signifant* bez gwarantującego je *signifié*. W drugiej z wymienionych książek autor podejmuje na pozór błahy temat mody ubraniowej, analizując tekstowe opisy odzieży i słownik towarzyszący działom mody w czasopismach ilustrowanych. Jednakże wybór tego właśnie pola semantycznego i takiego materiału pozwolił mu na wypróbowanie analizy ograniczonego systemu znaczącego i mechanizmów jego działania. Moda ubraniowa tworzy system zamkniętych odniesień, tworzący swoje znaczenia wewnątrz gry relacji. Jak zauważa Barthes w pewnym miejscu:

> Nazwane signifié prowadzi do uczynienia światowych signifié swego rodzaju nieruchomymi esencjami: raz nazwane, Wiosna, Weekend, Koktajl stają się bóstwami, które sprawiają wrażenie, jakby w naturalny sposób wytwarzały ubiór zamiast pozostawać z nim w arbitralnym stosunku znaczeniowym[17].

Tymczasem powiązania między znaczącymi a znaczonymi okazują się całkowicie dowolne i zmienne, a tym, co liczy się najbardziej, są relacje między poszczególnymi signifiant oraz ich wykorzystanie przez aktorów społecznych. Barthes udowadnia, że „elegancja", „piękno" czy „styl" nie są własnościami rzeczy, konkretnych sztuk odzieży, pewnego sposobu szycia, ale arbitralną etykietą. „Elegancja" nie ma zatem żadnej treści, sensu zewnętrznego poza systemem mówienia o elegancji. W ślad za Pierre'em Bourdieu można by dopowiedzieć, że pojęcie elegancji staje się bronią w walce o status, kapitał społeczny, podobnie jak kategoria smaku[18]. Sam Barthes wiązał oba omawiane tu teksty, odnosząc je do kwestii zła społecznego i ideologicznego, którym są

---

[16] Zob. J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, przeł. T. Burger. The Mit Press, Cambridge 1991.

[17] R. Barthes, *System mody,* przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 279.

[18] Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja*, Semper, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005, passim.

systemy znaków, które ukrywają to, że są systemami znaków. Zamiast przyznać, że kultura jest arbitralnym systemem znaczeń, społeczeństwo mieszczańskie zawsze uznaje znaki za uzasadnione przez naturę lub rozum[19].

Barthes wpisywał się w ten sposób w tradycje francuskiej lewicy, wyrastającej z ruchu sprzeciwu wobec obecności Kościoła w życiu publicznym jako depozytariusza jedynej prawdy[20]. Kwestionowanie spetryfikowanej relacji znakowej i zwątpienie w istnienie rzeczywistości przedznakowej będzie charakteryzować myśl takich teoretyków języka i dyskursu jak Derrida czy Lévi-Strauss, autorów o sympatiach niewątpliwie lewicowych, ale do „mistrzów podejrzenia" zalicza się przecież przede wszystkim Karola Marksa, obok Freuda i Nietzschego. Dla kontrastu wobec owej „lewicowej wrażliwości" warto przywołać Paula Ricoeura i jego próbę interpretacji Freuda. Ricoeur, filozof i teolog chrześcijański, autor wielu pozycji poświęconych także kwestii wiary, starał się pozyskać Freuda i Hegla dla projektu chrześcijańskiego i, można by rzec, uzgodnić ich konstrukcje teoretyczne z historią zbawienia. W pracy *O interpretacji. Esej o Freudzie* po przeprowadzeniu drobiazgowej analizy tekstów Freuda starał się udowodnić, że libido da się zinterpretować jako siła życia i miłości, element istnienia, który dąży do dobra. Pomimo psychoanalitycznej demitologizacji religii i negacji pozycji Boga jako pozadyskursowego *signifié*, Ricoeur buduje jednak wizję transcendencji. Barthes tymczasem Boga, tę kwintesencję transcendentalnego *signifié*, całkowicie odrzuca. W *Imperium znaków* tworzy wyobrażenie kultury, w której dominują *signifiant*, zaś jakiekolwiek ostateczne *signifié* jest nieobecne, podczas gdy Zachód zawsze opierał swe istnienie na teologii monoteistycznej i jej hipostazach, takich jak „Nauka", „Człowiek" czy „Rozum". Dla niego Japonia to „utopia świata zarazem ściśle semantycznego i ściśle ateistycznego"[21]. Książka o Japonii nie jest opisem kraju i jego kultury, lecz znów raczej eksperymentem semiologicznym, który sprawdza możliwość funkcjonowania systemu znaczącego pozbawionego zewnętrznej instancji fundującej. Odrzucenie ostatecznej gwarancji okazuje się w rezultacie wyborem etycznym, zaś semiologia może służyć jego uzasadnieniem.

---

19 *Entretienautour d'un poème scientifique*, wywiad przeprowadził Laurent Colombourg, „Sept Jours", 8.7.1967 (RB 67). „Système de la Mode contient aussi une affirmation éthique sur le monde, la même d'ailleurs que dans les Mythologies, à savoir qu'il y a un mal, un mal social, idéologique, attaché aux systèmes de signes qui ne s'avouent pas franchement comme systèmes de signes. Au lieu de reconnaitre que la culture est un système immotivé de significations, la société bourgeoise donne toujours des signes comme justifiés par la nature ou la raison".

20 Por. J. Julliard, dz. cyt., s. 375 i nast.

21 *Sur „S/Z" et „l'Empire des signes"*, wywiad przeprowadził Raymond Bellour, „Les Lettres françaises", 20.05.1970 (RB 82 i 83).

Otóż rezygnacja z idei boga jest warunkiem wstępnym ludzkiej wolności. Podobnie jak uwolnienie się od wyobrażenia narodu jako nadrzędnej wartości tworzącej fundamenty ładu społecznego. Barthes, deklarując anarchię jako fundament swojego światopoglądu, konsekwentnie zmierzał do podważenia dyskursów władzy ograniczającej swobodę myślenia, mówienia i działania. Instrumentarium semiologiczne pozwoliło mu na rozpoznanie i odrzucenie istotnych źródeł fałszywego myślenia, mianowicie idei boga, mitologii społecznej i nieuchronności związku *signifiant – signifié*[22]. Kolejnym wyzwaniem na drodze usuwania ograniczeń był sam język.

Wymknąć się z pułapki języka

W latach po II wojnie światowej badacze języka całkowicie wyzbywają się przekonania, iż jest on jedynie przezroczystym i neutralnym narzędziem poznawania świata oraz komunikacji. Rozwijają się badania nad performatywnym charakterem języka, stereotypami językowymi czy socjolingwistyczne rozważania o użyciu i normie jako wyznacznikach kapitału społecznego. Język okazuje się medium, które współtworzy komunikaty, a czasem nawet rodziło się przekonanie, że to język narzuca znaczenia jego użytkownikom[23]. Barthes w wielu wywiadach wprost wyrażał nieufność wobec języka. Z pewnością jednym z najważniejszych bodźców uświadamiających ten stan podejrzenia była lekcja Freuda, którego teksty analityczne i propozycja terapii analitycznej obracają się wokół kwestii wypowiadania. Pacjent powinien niejako opowiedzieć siebie na nowo, a zmiana sposobu mówienia miała się wiązać ze zmianą w psychice[24]. Człowiek formuje się w świecie języka już obciążonego użyciami, konotacjami, historią komunikacji, i to jest być może najważniejszym, bo niekoniecznie uświadomionym zagrożeniem jego wolności. Barthes określił to obrazowo: „Wobec języka Francuzi są uśpieni, odurzeni przez stulecia autorytetu klasyki”[25]. Autostereotyp podsuwał użytkownikom języka francuskiego wizję ich idiomu jako klarowne-

---

[22] Dla porządku trzeba zaznaczyć, że nie tylko Barthes wyrażał to pragnienie uwolnienia z okowów dyskursu totalizującego. Podobne dążenie wyraźne jest na przykład u Derridy w jego upartym poszukiwaniu czegoś pomiędzy, obok, w myleniu tropów i łamaniu dyscypliny języka akademickiego w poszukiwaniu mechanizmów znaczeniowości. Zob. na ten temat A. Burzyńska, dz. cyt., s. 479–480.

[23] Zob. B. Lahire, *Remarques sociologiques sur le linguisic turn*, „Politix” 1994, 7 (27), s. 189–192.

[24] Por. D. Pavón Cuéllar, *Le Révolutio-m'être: notions lacaniennes appliquées à l'analyse de discours en psychologie sociale*, Paryż 2006, s. 136 i nast.

[25] *Digressions*, wywiad przeprowadził Guy Scarpetta, „Promesse” 1971, 29 (RB 116). „Par rapport à leur langage les Français sont simplement endormis, chloroformé par des siècles d'autorité classique”.

go, czystego narzędzia opisu i komunikacji, całkowicie przejrzystego i poddanego dyscyplinie myśli. W tradycji sięgającej Woltera i encyklopedystów waloryzowano dyscyplinę formy, najtrafniej oddającej sedno myśli. Tymczasem Barthes uznaje taki stan rzeczy za niebezpieczny, ponieważ odwraca uwagę od rzeczywistej potęgi języka jako medium, które znaczenia narzuca często wbrew woli użytkownika. Zapewne takie pragnienie demistyfikacji fałszywej świadomości językowej zdradza wyrażone przez niego w tej samej rozmowie oczekiwanie na „*Kapitał* nauki o języku", a więc na dzieło, które w równym stopniu co teoria Marksa zachwieje poczuciem stabilności, wygodnego zadowolenia, i otworzy epokę podejrzeń. Jak powiadał,[:]

> Zawsze stawiam problem w odniesieniu do języka. To moja dziedzina. Intelektualista nie może bezpośrednio atakować istniejącej władzy, ale może wprowadzać nowe style dyskursu, by zaczęło się dziać[26].

Trzeba przyznać, że takie subwersywne dzieło Barthes współtworzył konsekwentnie w swoich tekstach z lat 70.

W tekstach takich jak *Fragmenty dyskursu miłosnego*, *Przyjemność tekstu* czy już *S/Z* Barthes otwiera się na język życzenia, rozkoszy, wyraźnie inspirując się teorią psychoanalityczną. Rozkosz czytania czy w ogóle rozkosz była najbardziej wypartym aspektem pisma, kwestią niewypowiadaną i niepożądaną. W klasycznej tradycji pisania autor dyscyplinował myśl i pióro, potrafił okiełznać afekty, aby uzyskać tekst „klarowny" i na pozór przezroczysty. Tymczasem w wyżej przytoczonej krytyce Barthes'a to przekonanie zostało podważone, zresztą nie dałoby się już utrzymać po latach badań nad językiem w perspektywie psychologii społecznej, socjolingwistyki czy językoznawstwa strukturalnego. Jego metoda polegała na wprowadzaniu do komunikacji nowych dyskursów, a więc i sposobów pisania, i stojących z nimi założeń, aby doprowadzić do zmiany. Psychoanalityczne kategorie miały zasiać ferment w polu badań nad tekstem. Barthes'owska semiologia przekształcała się z dyscypliny o języku w praktykowanie zmiany językowej czy też dyskursywny eksperyment.

Intelektualista, jak powiada Barthes, walczy w języku i z językiem, zajmując miejsce w punkcie pola społecznego, które najmocniej wpływa na relacje władzy. Przyznaje to wprost, tak jak w cytowanej wyżej wypowiedzi, że jego ambicją jest zmiana dominującego dyskursu i otwarcie go, rozszerzenie, dywersyfikacja. Kwestia języka stoi bowiem w końcu także w cen-

---

[26] *La crise du désir*, wywiad przeprowadził Philip Brooks, „Le Nouvel Observateur", 20.04.1980 (RB 336). „Moi, je pose toujours les problèmes en termes de langage. C'est ma propre limite. L'intellectuel ne peut pas attaquer directement les pouvoirs en place, mais il peut injecter des styles de discours nouveaux pour faire bouger les choses".

trum walki o władzę, o kapitał społeczny i polityczny, co doskonale ukazał Bourdieu[27]. Również pojęcie przemocy symbolicznej, choć niestosowane przez Barthes'a, to dobrze wpisujące się w jego rozumienie opresyjnego charakteru języka, wiąże się w znacznej mierze z panowaniem dyskursu nad jednostką, co jest całkowitym wywróceniem klasycznego rozumienia języka jako przezroczystego narzędzia. Podejmowanie problemów rozkoszy, erotyki, przyjemności czytania, pragnienia homoerotycznego – te wszystkie kwestie na poziomie tematu i odbioru tekstu łamały przyzwyczajenia czytelnika prozy akademickiej. Zmieniając sposób pisania, wprowadzając nowe tematy, konstruując przy tym fragmentaryczne teksty, Barthes starał się uniknąć petryfikacji, etykiety, która by go raz na zawsze osadziła w jakiejś kategorii i zmusiła do bezruchu.

Ta postawa wymykania się tłumaczy też jego niechęć do przyjęcia pozycji intelektualisty walczącego (*l'intellectuel militant*). W wywiadzie z 1980 roku przyznaje się do swojej młodzieńczej fascynacji Sartre'em, jednakże sam mówi, iż zniechęcał go dyskurs walki[28]. Tak jakby konsekwentne wejście w pewną rolę dawało przewagę dyskursowi nad jednostką, która traci nad nim kontrolę i poddaje się jego totalizującej akcji. Pokazał to właściwie Lévi-Strauss, opisując teorię Sartre'a jako nowoczesną mitologię, poprzez swe językowe mechanizmy podobną do mitologii badanych przez etnografa[29]. Konsekwentna rola może przejąć kontrolę nad publicznym wizerunkiem człowieka, jak w Goffmanowskich opisach, ale też nad jego językiem, a więc najważniejszą modalnością bycia w świecie. Tego bał się Barthes najbardziej. W pewnym wywiadzie opowiada krótką historię:

> Kiedyś rozmawiałem z pewnym przyjacielem, który powiedział mi, że po włosku 'zajęty' mówi się *sistemato*. To wydało mi się słuszne, żeby zamiast mówić 'ten jest żonaty', 'tamten jest zajęty, można było sobie wyobrazić 'ten jest usystemowiony'; złapany w system[30].

„Złapanie w system" okazuje się największym zagrożeniem wolności dla tego, kto deklaruje anarchię za swoją największą wartość. Nawet jeśli chodzi o sprawę początkowo słuszną – na przykład walkę polityczną na rzecz eman-

---

[27] Por. jego *Langage et le pouvoir politique*, Paryż 2001.

[28] Zob. *La crise du désir*, RB 336.

[29] C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

[30] „Je parlais un jour avec un ami qui me disait qu'en italien « casé » se dit *sistemato*. J'avais trouvé ça très bien qu'au lieu de dire: « Untel est casé », « Untel est marié », on puisse l'imaginer « systémé »; pris dans un système".

cypacji przeciwko systemowi; skutkiem usystemowienia będzie bezruch, konieczność odgrywania narzuconej roli i w konsekwencji utrata autonomii.

Tymczasem Barthes wciąż wartościuje najwyżej zdolność wymykania się, odnowę przyjęcia jednego i jednoznacznego języka. Ten argument uzasadnia też jego zainteresowanie i pewną dozę zaufania dla marksizmu oraz psychoanalizy, skoro twierdził, że „spośród nauk humanistycznych tylko te są płodne, które poddają refleksji nie tylko swój przedmiot, ale też swój język"[31]. Marksizm, kontynuuje, przedstawia pewną wizję rzeczywistości i z nią konfrontuje swój dyskurs, natomiast psychoanaliza nie jest możliwa bez refleksji nad miejscem psychoanalityka, zresztą sama praktyka analityczna dokonuje się w języku i poprzez język. Obawa przed ugrzęźnięciem w systemie stała też u podstaw polemiki z Raymondem Picardem wokół Racine'a i kwestii tak zwanej krytyki uniwersyteckiej[32]. Barthes również i tutaj dostrzega niebezpieczeństwo ustalonego języka, podejścia i sposobu pisania, a przede wszystkim standaryzacji pilnowanej przez egzaminy czy ścieżkę kariery. Pisany wielką literą Uniwersytet oznacza instytucję i jej totalizujący język, przed którym sam Barthes i nowa krytyka, której sprzyjał, wymyka się poprzez stawianie nowych problemów i pisanie nowym językiem.

Na poziomie konstrukcji wypowiedzi próba decentracji przejawia się w zamiłowaniu Barthes'a do fragmentu. Teksty z lat 70. mają w dużym stopniu strukturę nieciągłą, pokawałkowaną, tak jakby rozbijanie narracji miało uchronić tekst przed totalizacją i uproszczeniem. Eseizacja wypowiedzi daje autorowi zresztą większą dowolność w kształtowaniu wywodu i uwalnia go z tak ścisłej dyscypliny, a może słuszniej byłoby rzec – z konwencji. Esej pozwala na „myślenie fragmentaryczne"[33]. W późnych tekstach Barthes coraz bardziej się oddala od modelu klasycznej monografii uniwersyteckiej i mniej mu zależy na utrzymaniu pozorów naukowości. Odrzucając praktykę akademicką i wszelkie odniesienia standaryzujące dyskurs, a w każdym razie dążąc do tego, próbuje wypracować nowy styl, który nieustannie poddaje przekształceniom dzięki właśnie fragmentaryzacji. Ciekawa jest dbałość o realizację wolności pisania, kiedy książki same stają się rozbitymi, niejednoznacznymi *signifiant*. Fragment, jak mówił Barthes, niweczy pragnienie wypowiedzenia ostatecznego sensu, zrywa gładką powierzchnię wypowiedzi: „Fragment to nieproszony gość, nieciągłość, prowadząca do roz-

---

[31] *Sémiologie et cinéma*, wywiad przeprowadzili Philippe Pilard i Michel Tardy, „Image et Son" 1964 (RB 36).

[32] *Au nom de la „nouvelle critique", Roland Barthes réponds à Raymond Picard*, wywiad przeprowadził Guy Le Clech, „Le Figaro littéraire", 14–20.10.1965 (RB 40–44).

[33] Zob. I. Keser Battista I., *Essay: Thinking in Fragments*, „Filozofska istraživanja" 2012, 2 (33), s. 257–266.

drobnienia zdań, obrazów i myśli, z których żadna nie ‘chwyta’ definitywnie”[34]. W ten sposób uczestniczy w działaniu przeciwko systematyzacji i osadzeniu sensu. Dla Barthes’a, podobnie jak dla Derridy, znaczenie rodzi się z ruchu, aktywnej gry między znakami i z praktyki czytelnika: ciągły i gładki wywód usypia jego uwagę, podczas gdy fragmentaryzacja i ruch zmuszają do czujności.

Semiologia zaangażowana

Barthes’owska semiologia okazuje się projektem humanistyki zaangażowanej, ale na swój sposób. Barthes neguje ustalone wzory zaangażowania wyznaczone przez centralną we Francji figurę Sartre’a, odrzucając też dyskurs zaangażowania. Stara się praktykować ucieczkę przed jakąkolwiek kategoryzacją i totalizacją przez dyskursy dominujące nad praktyką pisania, takie jak uniwersytecki czy literacki. „Semiologia to nauka o znakach, która może się rozwijać jedynie poprzez krytykę znaków, a więc swojego własnego języka”, mówił w 1971 roku[35]. Potencjałem semiologii jest zatem zdolność autorefleksji i autokrytyki, co pozwala jej na nieustanne odnawianie samej siebie. Autorefleksja to zresztą kolejny punkt, który łączy Barthes’a i Bourdieu, dla którego samoświadomość badacza była elementem kluczowym całego przedsięwzięcia badawczego[36]. Proteuszowy charakter odpowiadał Barthes’owi, w każdym razie tak sobie wyobrażał praktykowaną przez siebie dyscyplinę, przypisując jej „szybkość ewoluowania, skąd bierze się zużycie jej języka teoretycznego, który ledwie ma czas, by się ustabilizować”[37]. Dzięki temu, dzięki również fragmentaryzacji stylu, mogłaby uniknąć przekształcenia się w dyskurs centralizujący, który unieruchamia tych, którzy go praktykują.

Jest to oczywiście pewna idealna wizja i trzeba przyznać, że Barthes do niej konsekwentnie dążył. Tymczasem *Imperium znaków* można by odczytać jako modelową reprezentację jego pragnienia zarówno w kwestii stylu, jak i przedmiotu refleksji. Japonia w nim opisana to kraina wyobrażona, „kontr-

---

[34] „Le fragment est un trouble-fête, un discontinu, qui installe une sorte de pulverisation de phrases, d’images, de pensées, dont aucune ne « prend » définitivement”.

[35] *Roland Barthes critique*, wywiad przeprowadził Edgar Tripet, „La Gazette de Lausanne”, 06.02.1971 (RB 105). „(…) la sémiologie qui, étant une science des signes, ne peut avancer que par la critique des signes, donc de son propre langage”.

[36] Por. P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, rozdział „Obiektywizacja obiektywizacji”.

[37] *Roland Barthes critique*, RB 105. „(…) d’où la rapidité avec laquelle elle évolue, l’usure de son langage théorique qui prend à peine le temps de se fixer”.

mitologia" (*une contre-mythologie*)[38]; czytelnik musi odrzucić założenie, że uzyska opis kultury japońskiej czy społeczeństwa, bardziej bowiem ma do czynienia z czytaniem fantazji Barthes'a na temat destrukcji znaku i mechanizmów znaczenia[39]. Autor opisuje swoją Japonię jako świat bez Boga, bez owego transcendentalnego *signifié*, które funduje sensy i całą opresyjną kulturę totalizujących sensów. Nie ma w tym świecie ograniczeń ruchu interpretacji, nie grozi jej żaden sens ostateczny. Wypowiada się tu przeciwko „naturalizacji" sensów, jaka miała się dokonać w cywilizacji europejskiej, wierzącej w relację denotacji i realność. Tymczasem ideałem Barthes'a wydaje się umowność oraz świadomość konwencji, a także dystans wobec samej funkcji nazywania. Dlatego więc jego tekst o Japonii, zbudowany z fragmentarycznych mikronarracji, trzeba uznać bardziej za opowieść o autorze niż o przedmiocie. Jak mówił we wspomnianym tu wywiadzie, „byłem szczęśliwy pisząc ten tekst. Pozwolił mi zająć miejsce dalej w tej hedonistycznej lub, mówiąc dokładniej, erotycznej przestrzeni tekstu, czytania, signifiant"[40]. Pisanie okazuje się praktyką rozkoszy, spełnieniem życzenia we Freudowskim sensie, autor oferuje w tekście swoją rozkosz, zapraszając do akceptacji świata wzajemnych odniesień *signifiant* i braku *signifié*, bowiem Japonia z książki Barthes'a nie jest *signifié*, lecz *signifiant*, nie jest rzeczywistą, „naturalną" Japonią, lecz znaczącym, które odsyła do rozkoszy, wyobrażeń, idei znaku pustego. Być może dla autora był to krok w stronę świata pustego, świata zen (wspomnianego przezeń właśnie przy tej okazji), definitywnego zwycięstwa nad światem realiów, owym ostatecznym i niemożliwym do przekroczenia *signifié*? Barthes mówi w innym miejscu o „decentracji" (*décentrement*), którą przeciwstawia wyobrażeniu pustki jako braku. Pustka, o której mowa w wyobrażeniu Japonii i do której odnosi się on w wyobrażeniu pustego *signifié*, to „to, co nowe" (*le nouveau*), „powrót nowego" (*le retour du nouveau*)[41]. A więc raczej pojawia się tu ponownie myśl o ucieczce przed ugrzęźnięciem w realności oraz o semiologii jako praktyce, która kwestionuje swoje podstawy i rozwija się dzięki przesunięciom, porzucaniu już ustalonej terminologii, nieustannej podejrzliwości wobec własnego języka.

---

[38] *Palisir / écriture / lecture*, wywiad przeprowadził Jean Ristat, „Les Lettres françaises" 09.02.1972 (RB 150).

[39] W tej kwestii por. bardzo interesującą analizę Magdaleny Marciniak *Japonia – „reżim idealny" Rolanda Barthes'a*, „Czasopismo Filozoficzne" 2010, 6, s. 104–113.

[40] *Plaisir / écriture / lecture*, dz. cyt., s. 151. „J'ai été heureux d'écrire ce texte. Il m'a permis de m'installer un peu plus dans cet espace hédoniste ou, pour mieux dire, érotique, du texte, de la lecture, du signifiant".

[41] *Digressions*, wywiad przeprowadził Guy Scarpetta, „Promesse" wiosna 1971, 29 (RB 112–113).

Obsesyjny lęk przed u s y s t e m o w i e n i e m – siebie samego, znaku, tekstu, kultury – charakteryzuje dzieło Barthes'a.

> Zadaniem intelektualisty jest iść dalej, gdy 'coś chwyta'. Uważam siebie wcale nie za tego, kto usilnie dąży do oryginalności, ale tego, kto zawsze próbuje oddać głos temu, co marginalne[42].

A więc ciągłe poszukiwanie nowych tematów i form wyrazu, ewolucja pisania i tematyki ma jedną stałą: jest nią obawa przed uchwyceniem i ostatecznym sensem, a w konsekwencji poszukiwanie bardziej adekwatnego języka, wynalazczość formy oraz przydanie równej wartości odczytaniu i czytelnikowi, co znów łączy Barthes'a i Derridę[43]. Uwidacznia się tu też pewna etyka, łącząca się z wcześniej badaną kwestią lewicowości. Oddawanie miejsca temu, co marginalne, oznacza włączenie w proces emancypacji skorelowany z odrzuceniem żądań totalizującego *signifié*. Decentracja uchyla postulaty jednego prawidłowego odczytania, jednej obowiązującej prawdy, jednego głosu i słusznego dyskursu. Semiologia okazuje się więc praktykowaniem zaangażowania, a narzędziem intelektualisty – krytyka filozoficzna i/lub literacka oparta na uważnym obserwowaniu, czy ruch nie zostaje uchwycony i wpisany w system. Mimo wszystko daje się powiązać twórczość Barthes'a z lewicową wrażliwością, jeśli pamięta się o przywołanym na wstępie odrzuceniu totalizującej władzy. Barthes zajął miejsce w samym sercu walki, w sferze języka, który tworzy nas jako istoty społeczne, byty zrozumiałe tylko w języku i poprzez język.

Barthes pytał, „co byłoby warte i czym stałoby się społeczeństwo, utraciwszy zdolność dystansowania się wobec siebie?"[44]. Funkcją intelektualisty musi być krytyka, filozoficzny i zarazem historyczny komentarz do współczesności. Semiologia przedstawia się w jego pismach jako dyscyplina najskuteczniej kształtująca nawyki podejrzenia wobec niepokojąco totalizujących sensów. Wyrastający zaś z lewicowej wrażliwości brak zaufania do transcendencji, przy poszanowaniu idei postępu, sprawiedliwości i różnorodności, wciąż wydaje się najtrafniej odpowiadać wyobrażeniu społeczeństwa otwartego i ugruntowywać możliwość poszanowania człowieka jako autonomicznej jednostki.

---

[42] „La fonction de l'intellectuel étant d'aller toujours ailleurs quand « ça prends ». Je me situe non pas du tout comme quelqu'un qui essaye de parvenir à l'originalité mais comme quelqu'un qui essaye toujours de donner voix à une certaine marginalité".

[43] Por. A. Burzyńska, dz. cyt., s. 481.

[44] *Que deviendrait une société qui renoncerait à se distancer?*, „Le Monde" 15.11.1974 (RB 187). „(…) que vaudrait et que deviendrait une société qui renoncerait à se distancer?".

Barthes, leftism and engaged semiology

Summary

Barthes would not eagerly engage in open political debates; he also avoided public commentaries on current political or social events. This attitude was related to his negation of Sartre's concept of the intellectual as a leftist militant and with the dominant French leftist discourse of this time. Barthes defined his leftism as a mental and ethical attitude, whose main characteristic was the drive for freedom from any form of totalitarian power. Moreover, he understood power more broadly than only as a political system. He sought to escape from any form of being categorized or classified by any discourse dominating in literary practice, as academic or conventional literary discourse were. On many occasions the French semiologist expressed his fear of cultural or social totalisation.

The present paper is based on close analysis of interviews with Roland Barthes. It can be demonstrated that semiology, in his view, should be seen as a discipline which could shape the ability to think critically with the greatest efficacy. Suspicion towards any totalising system of significations was, in his eyes, the most important feature of semiology and the advantage of being its adherent. Furthermore, this deep distrust towards any kind of transcendence, related to the leftist sensibility, along with the idea of progress, justice and difference, still seems to harmonize with the concept of an open society; on this basis, can also increase respect for the human being as an autonomous individuality.

Anna Grzegorczyk

Utrata i odzyskiwanie podmiotu. Roland Barthes i Paul Ricoeur w optyce humanistyki obecności

1. Humanistyka obecności wobec współczesnych tendencji filozoficzno-teoretycznych

Do niemodnych kategorii współczesnej humanistyki bez wątpienia zaliczyć można kategorię rzeczywistości, prawdy, obiektywnych wartości czy absolutu. Trudno mieć ambicje w skromnym eseju, aby ustosunkować się do kategorii tworzących zręby filozoficznego myślenia w ogóle i – dodatkowo – umiejscowić je na mapie dzisiejszej humanistyki. Zakładam jednak, że te niemodne kategorie wiodą zdegradowany żywot na relatywistycznym rynku postnowoczesnej myśli i jako takie – *nolens volens* – stale są przywoływane. Zwalnia mnie to oczywiście od obowiązku akademickiego ich przybliżenia, chyba że – wedle sposobu Leszka Kołakowskiego – w encyklopedycznej postaci:

Rzeczywistość (Czesław Miłosz, Clive S. Lewis) – [1)] „jawi się, a nie jest"[1] – to, co jest wykreowane, kulturowe, społeczne, językowe i wirtualne – rzeczywistość postmodernistów[2]; [2)] „jest i jawi się" – rzeczywistość realistów; [3)] „jest i nie jawi się" (rzeczywistość idealistów).

Absolut (Leszek Kołakowski, Andrzej Grzegorczyk – zdradzony Absolut) – to czego nie ma i być nie może, co urojone w celu politycznego i reli-

---

[1] A. J. Greimas, *Dictionaire semiotique*, Hachet, Paryż 1986.

[2] Rzeczywistość – „ohydne w dźwięku słowo, przekład dosłowny francuskiego *réalité*, czasem wymieniane z naturą rzeczy (*la réalité des choses*). Francuski rozróżnia *la réalité* i *réel*, brak tego rozróżnienia w polskim, a potrzebne. *Realisty. Wirklichkeit*. Rosyjski ma *diejstwitielnost'*, a więc od działania, nie od rzeczy, i *realnost'*" – zob. Cz. Miłosz, *Rzeczywistość*, [w:] *Ogród nauk*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1986.

gijnego ujarzmiania jednostki i społeczeństw; „taka rzecz, o której nic, ale to nic nie można powiedzieć”[3].

Wartości (Władysław Stróżewski) – wzorce postępowania dostosowane do naszej woli; naszego „widzimisię”; wartości jako obiektywnie istniejące uniwersalia.

Prawda (Leszek Kołakowski, Andrzej Grzegorczyk – Postmodernizm przeciw prawdzie) – to, co się wydarza; co zawsze w drodze, nigdy u celu; jedyne odniesienie, które uzasadnia wszystko.

Człowiek (podmiot) – organizm psychofizyczny przyjmujący różne postaci biologiczno-kulturowe, wedle mechanizmu ewolucyjnego; ostatnie jego ogniwo: cyborg, ma największe możliwości kreacyjne, włącznie z wygenerowaniem Boga i Transcendencji.

Tak naprawdę możemy już poetycko i metafizycznie za Thomasem Eliotem powiedzieć, że „ród ludzki rzeczywistości dużo znieść nie umie”[4], a ponadto filozoficznie i postnowocześnie stwierdzić, że nie wiadomo, co to słowo znaczy i „dlaczego rzeczom wszyscy się kłaniają?”, wszak rzeczywistość to w gruncie rzeczy – rzecz[5]. A skoro tak, to przyrodoznawcy mogą „w rzeczy samej” wynosić się nad „rzekomych specjalistów w zakresie rzekomych nauk społecznych”[6].

Jeśli przyjmiemy te definicje w nieco ironicznym stylu, to możemy roboczo przyjąć tezę, że konsekwencją utraty kategorii rzeczywistości przez ponowoczesny dyskurs humanistyczny jest odsunięcie pozostałych, wskazanych pryncypiów filozoficznych, a w szczególności kategorii podmiotu. Odsunięcie tego ostatniego natomiast dzieli dyskurs na rozmaite orientacje teoretyczne, a także polaryzuje je w stosunku do tych, które tę kategorię utrzymują czy wręcz eksponują. Ta polaryzacja winna zatem postawić kamień graniczny między szeroko pojętym strukturalizmem a hermeneutyką, a konkretnie między teoretyczną propozycją Rolanda Barthes'a i Paula Ricoeura. Jeśli wierzyć deklaracjom obu badaczy, rozdział ten był rzeczywiście intencją ich obu.

Paul Ricoeur mówił:

> Semiologia Barthes'a, semiotyka Greimasa, krytyka literacka rozsławiona przez Gérarda Genette'a miały tę wspólną cechę, iż zajmowały się samą strukturą tekstów, wyłączając domniemaną intencję ich autorów (...). Być

---

[3] L. Kołakowski, *Wielka encyklopedia filozofii i nauk politycznych*, [w:] tegoż, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 422.

[4] T.S Eliot., *Morderstwo w katedrze*, cyt. za Cz. Miłosz, *Ogród*..., s. 30.

[5] Tamże, s. 31.

[6] Tamże.

> może to nie na mocy hermeneutyki nieufności strukturalizm wydawał mi się stawiać pod znakiem zapytania pojęcie podmiotu. Jako abstrakcja obiektywizująca, strukturalizm redukuje język do systemu znaków, nie biorąc pod uwagę tego, co subiektywne i przypadkowe[7].

i dalej:

> strukturalizm francuski, pochodzący od Ferdinada de Saussure'a żywił pogardę dla jakiejkolwiek pozajęzykowej 'wyprawy' i w konsekwencji odradzał stawianie pytań na temat rzeczywistości wydarzeń z przeszłości. Strukturalistyczny model rozważań pozostawał w planie narracyjnym opowiadaniem fikcji, uwięzionym w immanencji języka. W ten sposób Roland Barthes zinterpretował 'efekt realności' jako podstęp dyskursu, przez który opis skłaniał do iluzji referencyjnej[8].

2. Rzeczywistość w cudzysłowie

Problem „efektu realności" nie jest oczywiście problemem sformułowanym jedynie przez Barthes'a, lecz skupia na sobie uwagę od początku dziejów myśli. Najdobitniej wyartykułowany został wraz z filozoficznymi dylematami związanymi z kategorią *mimesis*. Zofia Mitosek wielokrotnie te zagadnienia systematyzowała, a jej szkic *Mimesis – między udawaniem a referencją* stanowi wartościowe poznawczo studium problemu, a co ważniejsze, odnosi się też do kwestii referencji u interesujących nas badaczy – Barthes'a i Ricoeura[9].

Naświetlanie przez nią kwestii „*mimesis* w kontekście referencji" zmierza do uchwycenia sprzecznych postaw badawczych, które ujmuje po pierwsze jako globalizację, po drugie ograniczenie stosowania tej kategorii, po trzecie uchwycenie różnicy między „*mimesis* jako przedstawienia rzeczywistości" i wreszcie po czwarte: „*mimesis* jako naśladowania mowy"[10]. Penetrowanie zagadnienia w różnych użyciach badawczych skłania Mitosek do zawieszenia opozycji między referencyjno-egzystencjalnym i formalno-językowym traktowaniem *mimesis,* poprzez wskazanie szereg przykładów, na podstawie których można wnioskować o mieszaniu się tych postaw.

---

[7] P. Ricoeur, *Refleksja dokonana. Autobiografia intelektualna,* przeł. P. Bobowska-Nastarzewska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2005, s. 25.

[8] Tamże, s. 42.

[9] Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, ref. wygłoszony na XXX Konferencji Teoretyczno-literackiej w Krasiczynie (9–15. IX 2001, zorganizowanej przez Pracownię Poetyki Historycznej IBL PAN; zob. też A. Mitosek, *Mimesis*.

[10] Tamże, s. 26.

Odnosząc się do koncepcji Barthes'a i Ricoeura, separuje je jednak, a tym samym stawia kamień graniczny między semiotycznym i hermeneutycznym traktowaniem kategorii *mimesis*. Tak więc opozycja między tymi orientacjami humanistycznymi zostaje przez nią utrzymana.

Stąd można odnotować, że u Ricoeura kategoria *mimesis* występuje jako przedstawienie[11], a więc przywoływanie tego, co nieobecne, natomiast znak jako ślad obecności. Przedstawienie jawi się jako pośrednik między rzeczywistością a sztuką, rzeczywistością a językiem, rzeczywistością a podmiotem i czytelnikiem. Z uwagi na to pośrednictwo tworzy się nowa rzeczywistość symboliczna odnosząca się do horyzontu wartości i rzeczywistości transcendentnej.

U Barthes'a natomiast *mimesis* pojawia się w kontekście pojęć *mathesis* oraz *semiosis* i występuje jako reprezentacja czy też modelowanie rzeczywistości w języku[12]. Stąd kategoria obecności zanika. Pojawiający się w trakcie tegoż modelowania

> Efekt realności to mechanizm semiotyczny, który prowadzi do zatarcia mediacji i do dezintegracji znaku jako śladu obecności[13].

Jak powie Barthes w nawiązaniu do sztuki literackiej:

> Artysta 'realistyczny' nie umieszcza u źródeł swego dyskursu 'rzeczywistości' [*réalité* – przyp. A.G.], lecz zawsze tylko, na tyle, na ile jest to możliwe, rzeczywistość już zapisaną [*un réel déjà écrit* – przyp. A.G.], kod prospektywny, wzdłuż którego, jak okiem sięgnąć ciągnie się jedynie amfilada kopii[14].

Pojęcie rzeczywistości przywołuje się tu w cudzysłowie, bo rzeczywistość jako cudzysłów to „cudze słowo", twór językowo powołany, sztuczny, arbitralny, a nie naturalny. „Rzeczywistość" semiotyczna jest zatem „mapowaniem" rzeczywistości pozajęzykowej, a tradycją tego „mapowania" jest tradycja Kantowska – rzeczywistość powołuje się do istnienia, nakładając na

---

[11] W języku francuskim wyraz *représentation* jest homonimem: 1. unaocznienie i 2. substytucja unaocznienia; w języku polskim te dwa znaczenia *représentation* mają dwa odmienne wyrażenia: 1. przedstawienie i 2. reprezentacja; funkcją przedstawienia jest przywołanie tego co nieobecne, funkcją reprezentacji jest modelowanie.

[12] R. Barthes, *Wykład,* przeł. T. Komendant, „Teksty" 1979, nr 5.

[13] Z. Mitosek., *Między udawaniem…*, s. 38.podkr. A.G.

[14] R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. Gołębiewska, M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 208 (cyt. za M.P. Markowski, *Między nerwicą…*, s. 128); inaczej jeszcze określając efekt realności: „to, co w historii 'obiektywne' określone jest jako 'realne', stanowi zawsze nie sformułowane, ukryte za pozorną wszechmocą desygnatu. Sytuacja taka określa to, co można nazwać efektem realności"; cyt. za Z. Mitosek, *Między udawaniem…*, s. 38.

nią siatkę pojęć apriorycznych. Rzeczywistość jest zatem inteligibilnie ujęta, wykoncypowana. Stąd rozróżnienie u Kanta na rzeczywistość obiektywną jako rzecz samą w sobie i rzeczywistość powołaną przez operacje poznawcze. W nawiązaniu do tej filozofii Barthes rozróżnia *la réalité* (rzeczywistość inteligibilną), natomiast *le reel* (rzeczywistość istotową, „samą w sobie" zawiesza, lokuje poza poznaniem). Jednakże interweniuje tu jeszcze jedna perspektywa – Heglowska, która znosi w filozofii granicę między ontologią i epistemologią, wskazując na ich nierozłączność, wyróżnieniem *vérité à faire* – prawdy do zrobienia, ta zaś demonstruje udział aktu poznania i interwencję rzeczywistości w ten akt. Rezultat rzeczonego aktu i interwencji jest niejako ich stopem.

Odnosząc tę tradycję do koncepcji Barthes'a, możemy ją odkryć w jego poglądach uznających, że język jest tożsamy z rzeczywistością, *le reel* jest nieodróżnialne od *la réalité*, oraz że rzeczywistość jest „wytworzona", „do zrobienia". Zatem u Barthes'a nakładanie się tych dwu bardzo różnych tradycji daje w efekcie to, co on sam nazywa rzeczywistością „zza szyby"[15], czy „dyskursywnym efektem", „tekstową figurą".

Widzimy zatem, że kategoria rzeczywistości z jednej strony jest podstawowa dla tej koncepcji, z drugiej rodzi w niej wiele sprzeczności, w szczególności w odniesieniu do pojęcia znaku – odsuniętego od rzeczywistości, a jednocześnie z nią zjednoczonego.

Te dwie różne tradycje filozoficzne u Barthes'a (Kant, Hegel) implikują dwa różne podmioty uwikłane w dwa różne realizmy. Będą to: podmiot odcięty od rzeczywistości pozajęzykowej; sytuacja, gdy umysł strukturalizuje rzeczywistość, która nie da się przedstawić (*le réel se demontre*) – realizm okazywalny przez Tekst; oraz podmiot „wpleciony" w świat tekstowy (*la réalité montre)* – realizm przedstawiany przez dzieło.

Wyróżnione tradycje filozoficzne i realizmy pojawiające się u Barthes'a usiłuje się przybliżyć przez nałożenie nań odpowiednich kategorii z koncepcji Jaquesa Lacana, twierdząc, że również u niego „realność" (*le réel*) jest „niemożliwa", nieuchwytna, uchylająca się wszelkiemu dyskursowi i stąd „nie istnieje paralelizm między realnym [*le réel* – przyp. A.G.] i językiem"[16].

Próba przezwyciężenia aporii między *le réel* a *la réalité* przez translatorskie zabiegi na poziomie Tekstu i dzieła przez odniesienia do koncepcji Lacana zdaje się kwestię jeszcze bardziej komplikować. Dlatego pomijam

---

[15] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008, s. 255. „Jadąc samochodem i patrząc przez szybę na krajobraz, mogę dowolnie skupiać wzrok na krajobrazie i na szybie: raz uchwycę obecność szyby i odległość krajobrazu, drugim razem – przeciwnie – przezroczystość szyby i głębię pejzażu"; zob. też, M.P. Markowski, *Pragnienie obecności*, s. 7. poj. „mapowania" zob. M. P. Markowski, *Między nerwicą a psychozą*, s. 134.

[16] R. Barthes, *Wykład,* cyt. za Markowski, *Między nerwicą a psychozą*, s. 130–131.

odniesienia Lacanowskie. Tym bardziej, że dialog Barthes'a z Lacanem pogłębia sprzeczności jego semiotycznej koncepcji, a i zewnętrzne zabiegi rekonstrukcyjne nie są od nich wolne. Przyjmuję bowiem, że Lacanizm jako taki jest psychoanalizą zbudowaną na strukturalizmie (*la langue nous parle*) i mieści się w paradygmacie modernistycznym. Natomiast koncepcja Barthes'a, jako w gruncie rzeczy dekonstrukcjonistyczna, reprezentuje opcję postmodernistyczną. W deklaratywnej werbalizacji interesujących nas kategorii różnice między tymi opcjami są na tyle poważne, że nie warte dla podejmowanego tematu dogłębnego rozstrzygania.

Natomiast właśnie dla szkicowanego wątku warto zauważyć, że wprowadzone dotychczas uporządkowania pojęcia rzeczywistości u Barthes'a, mieszczące się za opozycją *le réel* i *la réalité* podtrzymywane są na krótko, gdyż wypowiedzi z 1972 roku po prostu je zawieszają. Powie bowiem: „nie ma rzeczywistości bez języka"[17], deklarując się jako mocny neostrukturalista i niezainteresowany tym samym statusem rzeczywistości pozajęzykowej, bo „nic nie jest rzeczywiste bez języka".

3. Podmiot – rzeczywistość – odrzeczywistnianie

Rzeczywistość w cudzysłowie – ewokuje pojęcie nierzeczywistości i odrzeczywistniania. We *Fragmentach dyskursu miłosnego* Barthes powie: „ODRZECZYWISTNIENIE. Poczucie nieobecności, oddalenie się od rzeczywistości doświadczane wobec świata przez podmiot zakochany"[18]. Cztery sytuacje, które szkicuje Barthes jako potwierdzające poczucie odrzeczywistniania podmiotu i stan nierzeczywistości należy oczywiście potraktować jako korespondujące z wcześniej ustalonymi poglądami dotyczącymi kategorii rzeczywistości i realizmu. Są one konsekwencją przyjętego założenia o silnej językowości rzeczywistości (*la réalité*). Opis tych sytuacji, wskazujących na oddalanie się podmiotu od świata, artykułowany jest zaskakująco – nie strukturalistycznie, lecz wręcz egzystencjalistycznie, Camusowsko. Dystansujący się wobec świata podmiot alienuje się, świat staje się dla niego obcy, nieczuły, obojętny – nierzeczywisty. Ten quasi-egzystencjalistyczny prze-

---

[17] Wypowiedź dla „Les Lettres Française" z 1972 r.; cyt. za M.P. Markowski, *Między nerwicą a psychozą*, s. 132, dokładniej ten cyt. brzmi: „Nie ma żadnego miejsca bez języka: nie można przeciwstawić języka, słów i nawet słowotoku przestrzeni czystej, godnej, która byłaby przestrzenią rzeczywistości i prawdy [*l'espace du réel et de la vérité* – przyp. A.G.], przestrzenia poza językiem. Wszystko jest językiem, albo ściślej, język jest wszędzie. Przenika on całą rzeczywistość: nie ma rzeczywistości bez języka" (OC, II, s. 1481).

[18] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 139.

kład rozłąki podmiotu ze światem łączy jednak z semiotycznymi rudymentami odniesienie – „jak zza szyby".

„Doświadczenie odcięcia od świata" Michał Paweł Markowski wiąże z rozróżnieniem wprowadzonym przez Barthes'a „między nierzeczywistym i odrzeczywistnionym, między *irréel* i *déréel*" i szuka analogii z Lacanowską triadą *imaginaire*/*réel*/*symbolique*. Analogia ta wyrażałaby się w Barthes'owskiej triadzie: *irréel* / *dérée* / *symbolique* i podtrzymywałaby ten sam co u Lacana stosunek podmiotu do rzeczywistości. Obaj badacze uznają, że triadyczne rejestry oddające rzeczywistość ludzką (*la réalité*) są w swych relacjach narażone na „zaburzenia" z uwagi na nadmierną realność rzeczywistości pozajęzykowej (*réel*). Stąd też tworzenie fikcji jest drogą na jej obłaskawienie, na „zastąpienie jej surowej postaci własnymi fikcjami"[19].

W tym momencie, nie wchodząc w mnożenie kolejnych paralel między Barthes'em a Lacanem, możemy do opozycji *réel* vs *réalité, irréel* vs *déréel* dołączyć kolejną: melancholię i depresję, oddającą stosunek podmiotu do rzeczywistości.

Udzielmy w tej kwestii głosu Michałowi Pawłowi Markowskiemu – pomysłodawcy włączenia tej opozycji do interpretacji koncepcji Barthes'a:

> Podmiot znajduje się 'na skraju rzeczywistości' tylko dzięki umocowaniu 'na ostatniej nitce języka', po której wydostaje się z asymbolicznej dziury depresji. I odwrotnie: wypowiedzenie własnej śmierci symbolicznej wydobywa podmiot z depresji, wyciąga go, po nitce języka, z afatycznej 'dziury odrzeczywistnienia'. Imaginacyjne odrealnianie świata (wychodzenie z asymbolicznej dziury depresji) byłoby więc ściśle związane z doświadczeniem melancholijnym, które powstrzymuje upadek w odrzeczywistnienie[20].

Nie wnikając w subtelności aplikacji dychotomii melancholia vs depresja do koncepcji Barthes'a, stwierdźmy jedynie, że zarówno podmiot depresyjny, jak i melancholijny wpisują się, w różnej skali, w utratę podmiotowości, zarówno formalną, jak i egzystencjalną. Stąd jako semiotyczny żart możemy potraktować stwierdzenie Markowskiego, że „Tylko wzięta w cudzysłów depresja robi się znośna"[21] i dopowiedzieć, przywołując jednocześnie *Fragmenty dyskursu miłosnego* Barthes'a: „Nie igra się z miłością".

Nie będziemy dalej śledzić koncepcji Barthes'a w aparacie pojęciowym psychoanalizy. Jeśli udało się to, na przykład Markowskiemu, to możemy za

---

[19] Cyt. za M.P. Markowski, *Między nerwicą…*, s. 137.

[20] M. P. Markowski, *Między nerwicą…*, s. 137.

[21] Tamże, s. 138; Markowski pisze: „Różnica między depresją i melancholią we *Fragmentach dyskursu miłosnego* polega na tym, że pisze je melancholik, ujmując w cudzysłów doświadczenie depresyjne, bez którego dyskurs erotyczny *Fragmentów* nigdy by nie powstał"; Tamże, s. 137–138.

nim przyjąć, że Barthes'owski podmiot melancholijny i depresyjny oscyluje między nerwicą i psychozą, a więc podpada pod znane jednostki chorobowe.

Filozoficznie możemy powiedzieć, że podmioty Barhes'owskie są konsekwencją przyjętych wcześniej dychotomi między *réel* vs *réalité, irréel* vs *déréel*.

Filozoficznie, acz metaforycznie rzecz ujmując, należałoby mówić już nie tylko o „śmierci autora" z wczesnej fazy koncepcji Barthes'a (1967)[22], lecz utracie (podmiot melancholijny), czy mocniej śmierci podmiotu (podmiot depresyjny) z fazy późniejszej (1972).

W tym momencie naszej refleksji możemy przywołać po raz kolejny Ricoeura i podnieść kwestię podmiotu, w tym także kwestię „podmiotu zranionego", czy podmiotu o „zranionym cogito"[23]. Spór o podmiot to – jak uważa Mirosław Loba – tradycja myśli francuskiej. Jest to też – jak sądzi Vincent Descombes – „wiecznie powracające zadanie domowe francuskich intelektualistów"[24]. To zadanie odrabiają, między innymi – Roland Barthes i Paul Ricoeur. Nie jest to zadanie, które – według mnie – można odrobić bez wsparcia filozofii, a w szczególności bez wniknięcia w kategorię rzeczywistości. W pełni świadomy jest tego Ricoeur, zdecydowanie mniej Barthes. Ten ostatni kwestię podmiotu rozpatruje na gruncie strukturalistycznego literaturoznawstwa i odnosi ją przede wszystkim do literatury. Stąd, mimo ewolucji jego poglądów w tym zakresie, widoczna jest filozoficzna słabość propozycji. Można wręcz powiedzieć, że po tym, co zaprezentowałam wcześniej, jest to kantowsko-heglowski stop myślowy, potraktowany z literaturoznawczą i literacką wyobraźnią, gdzie ze sprzeczności logicznych robi się cnotę i przyjemność zarazem. Inaczej do kwestii podmiotu podchodzi Ricoeur, który kategorię rzeczywistości czyni pierwotną poznawczo w stosunku nie tylko do kategorii podmiotu, ale i do kategorii osoby.

Dlatego też Barthes, ogłaszając „śmierć autora" posiłkuje się pryncypiami strukturalistycznego językoznawstwa, a przyznając podmiotowi teatralną rolę, powierza ją wymogom systemu literackiego i prawom Tekstu. W swych poglądach dba o niewychodzenie „na zewnątrz" językowo-tekstowych relacji, honorując odniesienia do rzeczywistości w sensie *la réalité*. Stąd podmiot jawi się jako wewnątrzsystemowa relacja między jednostkami struktury literackiej wypowiedzi, obsługująca wymogi fikcji, a jej znakowość plasuje się w odniesieniu do *la réalité*, a więc bez „ryzyka transcendencji" – jak powie Mirosław Loba[25]. Ewolucja poglądów Barthes'a zmierza w kierunku

---

[22] R. Barthes., *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, 1–2.

[23] Zob. M. Loba, *Sujet et théorie littéraire en France après 1968*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

[24] Tamże, s. 189.

[25] Tamże, s. 190.

czytelniczej instancji i zaakcentowania roli podmiotu czytającego jako głównego konstruktora sensu tekstu. Ewolucja ta jest jednak pozorna, bo podmiot czytający nadal pozostaje systemową relacją i jest tak jak podmiot piszący – fikcyjny. Fikcyjna tożsamość obu podmiotów determinuje w konsekwencji antynarracyjność, destrukcję narracji, a tym samym jej moc porządkowania życia. Strategia antytożsamościowa Barthes'a ujawniająca się w fikcjonalizacji dyskursu literackiego uwolnienia go od pretensji orzekania prawdy, a jednocześnie zmierzająca ku „praktyce fragmentu i metafory", skutkuje nierozstrzygalnością znaczenia, rozchwianiem języka i, co dla nas najważniejsze, poprzez podkreślenie mocy porządku metaforycznego i poetyki fragmentu – rozchwianiem podmiotu[26]. Stąd słusznie Loba zapytuje: „Czy jednak taka koncepcja podmiotu nie jest odmową – upartą i utopijną – zasady syntezy, nawet prowizorycznej, mogącej połączyć pojedynczość (*moi*) i uniwersalność (*je*) 'ja'?"[27].

Jeśli zaprzeczymy co dopiero sformułowanym ustaleniom Barthes'a, otrzymamy w zamian, w kondensacji, poglądy Ricoeura. A więc strategię tożsamościową, prawo do orzekania o prawdzie, narracyjną tożsamość, praktykę symbolu w opozycji do metafory, ukierunkowanie na syntezę łączącą jednostkowość i uniwersalność, a to dzięki próbie wyjścia poza tekst i założeniu rzeczywistości w sensie Kantowskim – rzeczywistości konstruowanej, ale podległej rzeczywistości transcendentnej, *la réalité* zostaje podporządkowana *le réel,* a podmiot osobie.

Nie pora, aby przedstawiać w tym miejscu koncepcję „potrójnej *mimesis*" Ricoeura, która uwzględniając tekstowość systemową *à la Barthes* (mimesis II) i nawiązując do tradycji filozoficznej podmiotu w *mimesis I* i *mimesis II*, przezwycięża aporie immanencji strukturalizmu, jednocząc strukturalistyczne wyjaśnianie z hermeneutycznym rozumieniem. Wiąże się to z jednoczesnym rozpoznaniem osobowego statusu podmiotu poprzez czytelniczą *metamorphosis*, która wpisana jest w doświadczenie przede wszystkim czasu, ale i doświadczenie jednostkowe i wspólnotowe, w *metamorphosis* uruchomiającą aksjologiczny, transcendentny oraz uniwersalny horyzont wartości, które są obce i nieobecne w strukturalistycznych koncepcjach. W terminologii przez nas uruchomionej z uwagi na koncepcję Barthes'a powiemy, że poprzez „obrót" koła hermeneutycznego – jego działania podmiotowego i obiektywizującego w symbolicznej sferze kultury, tekstowy podmiot – piszący i czytelniczy – odnajduje się wobec tekstu w narracyjnej i egzystencjalnej zarazem tożsamości. Odnajduje „samego siebie" w „procesie konfrontacji ze

[26] Szerzej zob. Tamże, s. 23–64.

[27] Tamże, s. 191.

znakami kultury, w próbie stanięcia na granicy języka, na granicy *la réalité* i *le réel*"[28].

To stanięcie na granicy tekstu i egzystencji decyduje o personalizacji tekstowych przekonań, a propozycję Ricoeura wziętą *en bloc* upoważnia do określenia jako humanistykę podmiotowej obecności. Jak nam stara się udowodnić nasz hermeneuta:

> Zachodzące podczas czytania krzyżowanie się świata tekstu ze światem odbiorcy skutkuje (…) dialogicznym charakterem odniesienia: ma ono za przedmiot zarówno 'sprawę' tekstu, jak i 'rzeczywistość czytelnika', a co stanowi 'cel hermeneutycznych zabiegów: lepsze rozumienie' i 'rozszerzenie naszego horyzontu istnienia', wyrażające się w tzw. efekcie 'ikonicznego powiększenia'[29].

To ten niejako ryt przejścia z płaszczyzny tekstu na płaszczyznę egzystencji uruchamia „pozatekstową referencję" (I i II stopnia) większości dzieł – według Ricoeura – i z uwagi na nią „w sposób dobitny dochodzi do mnie głos – jak mówi – zawracający św. Augustyna (*Tolle, lege – Weź i czytaj* [Biblię]).

Z uwagi na te konstatacje humanistyka podmiotowej obecności Ricoeura wyraźnie dystansuje się od Barthes'owskiej i jest zarazem humanistką nadziei. Jak powie wprost:

> Mój własny zakład i moją własną nadzieję sformułowałbym następująco – mimo braku konsensusu i mimo braku przekonania w naszym pluralistycznym społeczeństwie istnieje przecież niebywała szansa odnowy dziedzictwa przeszłości: podwójna zasada nawrotu do źródeł i reinterpretacji. W szczególności jeśli chodzi o chrześcijaństwo, śmierć chrześcijaństwa jako dominującego zjawiska społeczno-kulturowego może stać się dla wspólnoty wierzących – dziś w mniejszości – okazją, aby w treści nadrobić to, co stracono w zasięgu. Tylko od członków tej wspólnoty zależy, czy tak się stanie[30].

W nawiązaniu do tego cytatu można by upomnieć się o rozwiązanie kwestii nie do końca przekonywująco przedstawionych w tekstach Paula Ricoeura; a mianowicie kwestii: „filozofii bez absolutu", „filozofii doświadczenia absolutnego", „relatywnego absolutu", „kontekstowych powszechni-

---

[28] Loba powie: „Akt opowiadania staje się aktem rozumienia i konfiguracji samego siebie, narracja staje się »syntezą różnorodnego« oraz warunkiem konstrukcji tożsamości", Tamże, s. 192–193.

[29] Por. R. Grzywacz, *Dyskurs przekonań podmiotu a tożsamość narracyjna jednostki i wspólnoty w filozofii Paula Ricoeura,* maszynopis s. 84.

[30] P. Ricoeur, *Kryzys jako zjawisko swoiście nowoczesne?,* [w:] *Rozmowy w Castel Gandolfo. O kryzysie*, Res Publica, Warszawa 1990, s. 57–58.

ków", „filozofii absolutnego świadectwa", „immanencji i transcendencji"[31]. Wyrywkowa prezentacja interesującej tu koncepcji, z jednej strony wyraźnie ogranicza ukazanie Ricoeura jako „filozofa drogi", z drugiej zamyka na zewnętrzny względem niej ogląd. Wystarczy bowiem ustosunkować się do wywiadu przeprowadzonego z Ricoeurem przez brata Emila z Taizé[32], aby dostrzec nie tylko rozwój duchowy autora *Podług nadziei* – „filozofa pielgrzyma", jak o sobie mówi – ale i „dojrzewanie" jego poznania. Czy do poznania absolutnego, do poniechanego absolutu? Te kwestie pozostawiam w zawieszeniu, konstatując jedynie, że jego „filozofia granicy" i „pojęć granicznych" wprost artykułuje „dyspersję podmiotu w praktyce tekstualnej i poetyckiej", ale i w doświadczeniu egzystencjalnym. Jako potwierdzenie tej konstatacji zacytujmy Ricoeura:

> Pod tym względem hipotezie [swej własnej nicości – przyp. A.G.] nie brakuje weryfikacji egzystencjalnych: mogłoby być bowiem tak, że najbardziej dramatyczne przekształcenia tożsamości osobowej muszą przejść próbę tej nicości tożsamości, która to nicość byłaby odpowiednikiem pustego przedziału w ulubionych przekształceniach Lévy-Straussa. Niejedna opowieść o nawróceniu daje świadectwo takich nocy tożsamości osobowej[33].

Rzutowanie mistyki „Wielkiego Piątku" na tożsamość podmiotu w sytuacjach granicznych jest dla kwestii spersonalizowanego podmiotu niezwykle istotna. Mirosław Loba twierdzi, że:

> Jako filozof i chrześcijanin, Ricoeur nie pomija stanów ogołocenia, wywłaszczenia. Katastrofa, nicość – Wielki Piątek – są koniecznym doświadczeniem każdej osoby. Utrata tożsamości wywołuje tutaj przemianę osoby[34].

Tak więc do dyspersji podmiotu w praktyce tekstualnej dochodzi w rycie przejścia na płaszczyznę egzystencjalną – dyspersja duchowa; jednakże po utracie tożsamości podmiotu tekstowego powoduje ona przemianę pod-

---

[31] R. Grzywacz, *Dyskurs przekonań…*, s, 222–248, maszynopis.

[32] *Wydobywanie dobra. Z Paulem Ricoeurem rozmawia brat Emil z Taizé*, „Więź" 2000, 1.

[33] P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 276; Widać wyraźnie więc, że kwestia przekonań mogłaby być rozwijana w kierunku mistycznym, gdyby właśnie nie deklaracja Ricoeura jako protestanta, a jeśli protestanta związanego z Taizé, to anglikańsko-reformowanego, a więc unikającego mistyki katolickiej[33]. Tej mistyki nie unika fenomenologia; mówi się wręcz, że mistyka jest spontaniczną fenomenologią[33], a doświadczenie mistyczne obdarzone jest wszelkimi atrybutami bezpośredniości doświadczenia, jako podstawy metody fenomenologicznej.

[34] „En tant que philosophe et chretien, Ricoeur n'ignore pas les états de dépouillement, de dépossesion. La catastrophe, le néant – Venredi saint – sont une épreuve nécessaire de chaque individu. Le négativf de l'identité engendre ici une transformation de l'individu". M. Loba, *Sujet et théorie littéraire en France après 1968*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s.155.

miotu osoby. Od razu możemy skonstatować, że daleka jest ona od nerwicy czy psychozy podmiotu Barthes'owskiego – czego w tym miejscu nie będziemy rozwijać.

4. Konkluzje

Można uznać, że koncepcja Barthes'a to wielce zagmatwany przekład filozofii Kanta i Hegla. Dlatego też warto podkreślić, że łączenie w tej koncepcji sprzecznych tradycji filozoficznych to zagmatwanie wzmacnia. Uwidacznia się ono między innymi w dylematach związanych z postulowaną przez niego sprzecznością zachodzącą między strukturalizmem a hermeneutyką[35], podtrzymywaną przez badaczy rekonstruujących bądź interpretujących jego koncepcję (Zofia Mitosek, Michał Paweł Markowski) czy mariażami, świadomymi bądź nie, z psychoanalizą i egzystencjalizmem.

W ten sposób przedstawiona przeze mnie paralela „Barthes" i „Ricoeur" tej sprzeczności nie znosi, jedynie zbliża (paralela oparta na podobieństwie), bądź oddala (paralela oparta na przeciwieństwie) te koncepcje. To w ich ramach wszelkie prawdziwe tropy humanistyczne odnajdują się w pryncypiach filozoficznych, które zostały w dziejach myśli utracone. Niezależnie od tego, szacowne kategorie: rzeczywistości, podmiotowości, wartości transcendentnych świecą „właściwym blaskiem". Jednakże w zakresie interesujących nas kategorii koncepcja Barthes'a najbardziej doprowadza do ich utraty, natomiast koncepcja Ricoeura najbardziej je odnajduje. Obie jednak nie są w stanie pokonać granicy między tekstem a rzeczywistością.

The loss and retrieval of the subject. Roland Barthes and Paul Ricoeur in the humanities of presence

Summary

The article presents the crucial issue of the humanities – the problem of presence, which is discussed here in terms of Roland Barthes's and Paul Ricoeur's philosophical views. Considering this issue in terms of both semiotics and hermeneutics also places it in the opposition of experience – rhetoric. The article joins the research tradition of the quest for the subject. The author claims that the notion of subject should be discussed in the positive discourse of the contemporary humanities and philosophy.

---

[35] Strukturalizm wyklucza hermeneutykę jako swoje najostrzejsze przeciwieństwo, szczególnie w ujęciu T. Todorova (*Poetyka*); por. M.P. Markowski, *Między nerwicą…*, s. 129.

Magdalena Marciniak

Dociekania etyczne. Roland Barthes w Collège de France

Moje aktualnie prowadzone badania wspierają się na hipotezie, iż Roland Barthes to myśliciel zmuszający do radykalnego przemyślenia szeroko rozumianej problematyki etycznej i moralnej. W prezentowanym eseju pragnę uwypuklić etyczny potencjał późnej refleksji Barthes'a, skupiając się na trzech nieprzetłumaczonych dotąd na język polski kursach wygłoszonych przez Rolanda Barthes'a w Collège de France: *Comment vivre ensemble. Simulation romanesque de quelques espaces quotidiens* (1976–1977), *Le Neutre* (1977–1978) oraz *La Préparation du roman I (De la vie à l'oeuvre) et II (L'oeuvre comme Volonté)* (1978–1980). Tropiąc ślady dociekań etycznych zaproponowanych w tytule, uwypuklę bogactwo i różnorodność płynących z nich inspiracji nie tylko teoretycznych, ale przede wszystkim praktycznych poprzez wskazanie na waloryzację przez Rolanda Barthes'a określonych zachowań, typów relacji międzyludzkich, postaw oraz sposobów bycia. Dociekania etyczne „późnego" Barthes'a łączą się także z odmienną – w stosunku do jego wcześniejszych rozważań – artykulacją problematyki subiektywności. Okazuje się bowiem, iż ostatnie propozycje etyczne oraz rozważania aksjologiczne Barthes'a ściśle zależą od szczególnie rozumianego powrotu podmiotowości oraz od waloryzacji subiektywnej dziedziny wyborów czy osądów. Specyfika proponowanej przeze mnie lektury kursów wynika także z dostrzeżenia, iż sam Barthes traktował swoje ostatnie poszukiwania jako określony projekt etyczny, oscylujący wokół pytania o to, jak żyć. Jak bowiem podkreśla wybitny znawca jego myśli – Éric Marty – Barthes, pragnąc „osobistej etyki" (będącej swoistym „traktatem o stylu"[1]), nie próbował tworzyć trakta-

[1] É. Marty, *Avant-Propos*, [w:] Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulation romanesque de quelques espaces quotidiens*, Cours et seminaires au Collège de France (1976–1977), Éditions du Seuil, Paryż 2002, s. 7. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład Autorki.

tu moralnego na użytek swoich współczesnych. Nic o tym lepiej nie świadczy niż poniższa uwaga Barthes'a wygłoszona w trakcie kursu *Le Neutre*:

> refleksja nad Neutralnym to dla mnie poszukiwanie – na sposób wolny – mojego własnego stylu obecności w obliczu walk mojego czasu[2].

Przystępując do lektury owych kursów, należy przede wszystkim pamiętać, iż stanowią one transkrypcję refleksji wyrażonej ustnie w Collège de France. Jak podkreśla Éric Marty, ze względu na fundamentalną, wielokrotnie analizowaną także przez Barthes'a różnicę pomiędzy przekazem ustnym a pisemnym, owych kursów nie należy traktować jako wydane pośmiertnie kolejne książki, ale raczej jako archiwa cotygodniowych seansów, z których zachowały się nagrania oraz sporządzone przez Barthes'a notatki – nieprzeznaczone przez niego samego do publikacji[3]. Zaznaczmy, iż decyzja o wyborze Barthes'a jako kierownika Katedry Semiologii Literatury, a w konsekwencji o jego przejściu z École Pratique des Hautes Études do Collège de France zapadła 14 marca 1976 roku[4]. Lekcja inauguracyjna odbyła się 7 stycznia 1977 roku. Przypomnienie jej wybranych wątków wydaje mi się o tyle niezbędne, o ile w moim przekonaniu *Lekcja* stanowi swoistą uwerturę naprowadzającą na ślady etycznych dociekań późniejszych kursów. To właśnie w *Lekcji* padają bowiem znaczące słowa Barthes'a głoszące, iż prawdziwa wojna toczona przez intelektualistów to wojna przeciwko władzom (a nie przeciwko Władzy) wpisanym w język, wyrażającym się w języku[5]. Stawiając znak równości pomiędzy czasownikami „mówić" (*parler*) a „ujarzmiać" (*assujettir*), Barthes sugeruje, iż rzeczywista wolność mogłaby istnieć tylko poza językiem. Mogłaby istnieć jednakże tylko pod warunkiem istnienia jakiegoś „poza" językiem. W oczach Barthes'a takiej możliwości w rzeczywistości jednak nie ma, gdyż „język ludzki jest pozbawiony zewnętrza", będąc tym samym „bez wyjścia" (*huis clos*)[6]. Z doświadczeniem owej bezwyjściowości winna skonfrontować się literatura – „praktyka pisania" – będąca jedyną dostępną człowiekowi możliwością oszukiwania języka. Barthes dostrzega tym samym w literaturze „zbawienne oszustwo, wybieg, cudowną przynętę" umożliwiającą usłyszenie języka poza-władzą (*hors-*

---

[2] R. Barthes, *Le Neutre*, Cours et seminaires au Collège de France (1977–1978), Éditions du Seuil, Paryż 2002, s. 33.

[3] É. Marty, *Avant-Propos*, [w:] Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*…, s. 12.

[4] Kandydatura Rolanda Barthes'a w Collège de France została zaproponowana przez Michela Foucaulta.

[5] Roland Barthes, *Leçon*, [w:] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tom V, Éditions du Seuil, Paryż 2002, s. 431.

[6] Tamże, s. 432.

pouvoir)[7]. Specyficzny rodzaj wolności pojawia się także wraz z postulatem głoszącym, iż źródłem refleksji (także refleksji naukowej) winna być fantazja (*fantasme*) badacza zrodzona z określonego pragnienia, determinującego wybór przedmiotu badań[8]. Ów postulat staje się w oczach Barthes'a swoistą obietnicą, którą – jak zobaczymy – będzie odnawiał na początku każdego kolejnego kursu.

Jedną z najważniejszych fantazji zarysowanych w *Lekcji*, do której Barthes wielokrotnie powraca w kursach jest fantazja dotycząca Nowego Życia (wł. *Vita Nuova,* łac. *Vita Nova*). W *Lekcji* Barthes przywołuje sylwetkę jednego ze swoich ulubionych autorów – historyka Julesa Micheleta, który Nowe Życie rozpoczął w wieku 51 lat (nowe dzieło, nowa miłość), wskazując zarazem na własne poczuciem wejścia w Nowe Życie, któremu towarzyszy przejście w nowe miejsce (Collège de France) i doświadczenie nowej gościnności. W kontekście owej zmiany Barthes wyraża szczególne pragnienie poddania się zapominaniu postrzeganemu jako siła sterująca każdym żyjącym życiem (*vie vivante).* Siła zapominania przejawia się na drodze twórczego poszukiwania oraz nauczania tego, co nie jest (i być nie może) do końca poznane. Doświadczenie, którego pragnie Barthes, związane jest z oduczaniem się, z przyzwoleniem na proces zapominania elementów wyuczonych, poznanych, przebytych. Owo doświadczenie towarzyszące wejściu w Nowe Życie Barthes określa jako *sapientia*: „żadnej władzy, trochę wiedzy, trochę mądrości, i jak najwięcej smaku"[9]. Dodajmy, iż powyższe stwierdzenie wyraźnie wskazuje już na określoną perspektywę etyczną powracającą także w kolejnych kursach.

Jak zauważa w swojej przedmowie Claude Coste, już sam tytuł i tematyka pierwszego kursu, który Roland Barthes wygłosił w Collège de France w 1977 roku – „Jak żyć razem: symulacje powieściowe kilku przestrzeni codziennych" (*Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*) wskazują wyraźnie, iż „ani miejsce ani nauczanie w formie wykładów nie kładą kresu namysłowi etycznemu (jak myśleć stosunek podmiotu do innego) lub moralnemu – o ile nadajemy owym słowom wymiar konkretny i praktyczny"[10]. Punktem wyjścia dla Barthes'a staje się szczególne wyobrażenie związane z fantazją wspólnego „życia razem" w określonej, niewielkiej grupie, która nie tłumi indywidualnej wolności swoich członków. Samo „życie razem" Barthes rozumie przede wszystkim w wymiarze przestrzennym (życie w tym samym miejscu), a także czaso-

---

[7] Tamże, s. 433.

[8] R. Barthes, *Leçon*, s. 445.

[9] Tamże, 446.

[10] C. Coste, *Preface*, [w:] Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*…, s. 23.

wym (jako bycie sobie współczesnym)[11]. Barthes ma przy tym świadomość, iż na pozytywnej, niedialektycznej scenie fantazji nie istnieje sprzeczność pomiędzy chęcią życia samemu i chęcią życia razem. Inspirując się ustaleniami psychoanalizy (zwłaszcza w wydaniu Freudowskim i Lacanowskim), Barthes określa fantazję jako „scenariusz absolutnie pozytywny, inscenizujący pozytywność pragnienia"[12]. Termin znaleziony przez Barthes'a na określenie szczególnej fantazji wspartej na określonej etyce życia społecznego to „idiorrythmie" (gr. *idios* – własny, *rhuthmos* – rytm), w którym wyrażone jest pragnienie życia zgodnie ze swoim własnym rytmem[13]. Słowo to przynależy do słownika religijnego i odnosi się do wspólnot, w których osobisty rytm każdego członka znajduje swoje miejsce. W tym kontekście Barthes wskazuje na autonomiczną republikę monastyczną na Górze Athos, w której mnisi mogą żyć indywidualnie, w zgodzie ze swoim własnym rytmem. Kładąc nacisk na różnicę pomiędzy rytmem kolektywnym (*rythme*) i własnym rytmem indywidualnym (*ruthmos*), Barthes dostrzega określoną strategię władzy polegającą na narzucaniu przez nią unifikującego rytmu kolektywnego. Tym samym idiorytmiczne pragnienie życia w zgodzie z własnym rytmem wspiera się z konieczności na negatywnym stosunku do władzy[14]. Dla Barthes'a szczególna wartość owego pragnienia polega z jednej strony na ochronie rytmu indywidualnego (*rhutmos*) będącego „rytmem giętkim, wolnym, ruchomym"[15], z drugiej strony natomiast na ochronie ciała, które aby zachować swoją wartość – czyli swoje pragnienie – musi utrzymywać odpowiedni dystans[16]. To właśnie problematyka odpowiedniego dystansu pomiędzy ciałami stanowi szczególny przedmiot refleksji Barthes'a, naprowadzający na określoną perspektywę etyczną. Barthes wyraźnie bowiem stwierdza, iż „Życie-Razem, zwłaszcza idiorytmiczne, wnosi ze sobą etykę (lub fizykę) dystansu pomiędzy mieszkającymi obok siebie podmiotami"[17]. Barthes nie ma zarazem żadnych wątpliwości, iż Życie-Razem, zwłaszcza oparte na idiorytmii, nie powinno wykluczać pozytywnych wartości związanych z Życiem-Samemu. Okazuje się zatem, iż pytanie o właściwy „dystans ciał" okazuje się być „fundamentalnym problemem Życia-Razem" oraz podstawowym pytaniem całego kursu, na które Barthes nie udziela jednakże jednoznacznej odpowiedzi, zaznaczając jednakże, iż grupa żyjąca zgodnie z fantazją idiorytmiczną winna być niezbyt liczna. Rozpoznając

---

[11] R. Barthes, *Comment vivre ensemble…*, s. 36.
[12] Tamże, s. 35.
[13] Ów termin Barthes znalazł w pracy *l'été grec* Jacques'a Lacarriere'a.
[14] R. Barthes, *Comment vivre ensemble…*, s. 69.
[15] Tamże.
[16] Roland Barthes, *Comment vivre ensemble…*, s. 72.
[17] Tamże, s. 110.

pozytywną wartość życia zgodnie z własnym rytmem, Barthes stawia zasadnicze pytanie o to, czy możliwe jest w ogóle zaistnienie małych grup pozbawionych celu (*Telos*) wspólnego dla wszystkich członków[18]. Powyższe pytanie prowadzi prostą drogą do namysłu z jednej strony nad pokrewieństwem pomiędzy idiorytmią i nieobecnością Telosu, z drugiej natomiast nad pytaniem o samą możliwość zaistnienia grup pozbawionych jednoczącego Telosu[19]. Barthes zdaje się sugerować odpowiedź negatywną, problematyzując tym samym także możliwość zaistnienia grupy idiorytmicznej. Barthes rozpoznaje tym samym w owej fantazji (wykluczającej jednakowo życie w samotności, życie w parze, oraz uporządkowane życie w dużej wspólnocie, np. klasztornej) specyficzny paradoks, sprzeczność, aporię oddaną przez wyrażenia: „utopia socjalizmu dystansów" oraz „samotność przerywana w sposób regularny"[20]. Okazuje się zatem iż, o ile na pozytywnej scenie fantazmatu (w podmiotowej dziedzinie pragnień, fantazji) nie ma sprzeczności pomiędzy chęcią życia samemu i chęcią życia razem, o tyle owa sprzeczność wydaje się istnieć w rzeczywistości społecznej.

Na powyższą sprzeczność nowe światło rzuca lektura ostatniego seansu z 4 maja 1977 roku, podczas którego Barthes wyraźnie stwierdza, iż „utopia idiorytmicznego Życia-Razem nie jest utopią społeczną"[21]. O ile bowiem klasyczne utopie społeczne (przedstawione między innymi przez Platona czy Charlesa Fouriera) poszukiwały idealnego sposobu organizacji władzy, o tyle utopia Życia-Razem wspierająca się na fantazji idiorytmicznej stanowi raczej idealny (czyli, w rozumieniu Barthes'a, szczęśliwy) sposób, w jaki można wyobrazić sobie dobry stosunek pomiędzy podmiotem a dziedziną afektu i symbolu. Barthes dodaje przewrotnie, iż jego wizja Życia-Razem w gruncie rzeczy nie jest nawet utopią, gdyż stanowi raczej „obrazowe poszukiwanie Najwyższego Dobra (fr. *Souverain Bien*)"[22], które porusza dogłębnie podmiot, oddziałując na jego najbardziej osobistą historię. Barthes dodaje jednakże, iż z powyższego poszukiwania może zdać sprawę jedynie pisanie (*l'écriture)*, gdyż tylko w nim zachodzi zgodność pomiędzy pośrednością wyrazu a prawdą podmiotu. Próbując mimo wszystko wskazać na kilka pozornie obiektywnych zasad związanych z idiorytmicznym Dobrem, które jednocześnie mogłyby znaleźć przełożenie na sferę praktyki życiowej, Barthes wskazuje w pierwszej kolejności na małą liczbę członków grupy (maksymalnie 8–10), pomiędzy którymi możliwe jest zachowanie krytycz-

[18] Tamże, s. 83

[19] Tamże.

[20] Tamże, s. 37.

[21] R. Barthes, *Comment vivre ensemble…*, s.177.

[22] Tamże.

nego dystansu. Przypomnijmy, iż to właśnie znalezienie go oraz jego regulacja (związanego z wystarczającą ilością miejsca), staje się dla Barthes'a najważniejszym problemem Życia-Razem. Z niezbywalnością krytycznego dystansu związana jest trzecia zasada idiorytmii polegającą na dostrzeżeniu w owym dystansie szczególnej wartości, którą należy chronić. Barthes wyraźnie jednak zaznacza, iż ową wartość – silną, a zarazem niezwykle rzadką – posiada jedynie taki dystans, który nie niszczy uczucia[23]. Uwypuklając etyczny potencjał tak rozumianego dystansu, Barthes dostrzega związek pomiędzy nim a relacjami opartymi na delikatności – pozbawionymi ciężkości, wyrzekającymi się manipulacji innymi ludźmi oraz sprawowania nad nimi władzy. Do relacji opartych na zasadzie delikatności Barthes powróci w swoim kolejnym kursie. Zastanawiając się nad jego tematyką, Barthes nie ma wątpliwości, iż będzie ona przynależeć do porządku etycznego. Jak podkreśla w trakcie ostatniego seansu *Comment vivre ensemble*, w przyszłym roku „będzie chodzić o *Etykę*"[24]. Kurs, który poprowadził Barthes od lutego do czerwca 1978 roku zatytułowany został *Neutralne* (*Le Neutre*)[25]. Zauważając iż „nie istnieje prawda, która nie byłaby powiązana z chwilą"[26], Barthes przywołuje szczególnie trudną okoliczność powstania kursu związaną ze śmiercią ukochanej mamy, która odeszła w okresie pomiędzy wyborem tematu kursu a jego przygotowaniem. To bolesne doświadczenie utraty radykalnie wpłynęło na Barthes'a jako podmiot zamierzający mówić o Neutralnym, gdyż nie jest on już tym samym podmiotem, który pojął decyzję żeby o tym mówić[27]. W poszukiwaniu własnej artykulacji kategorii Neutralnego (przenikającego język, dyskurs, gest, czyn, ciało) Barthes zwraca się w stronę etyki, zaznaczając, iż istnieje ona „zawsze, wszędzie", przenikając cały dyskurs[28]. Zbliżając się do etyki opartej na Neutralnym, Barthes przywołuje określone figury (rezygnując jednakże z ich wyczerpującego wyjaśniania czy definiowania) wchodzące w relacje pozytywne lub negatywne ze złożonością owej kategorii. Nierzadko jednak to dopiero lektura owych figur (w świetle tekstów myślicieli reprezentujących literacką, filozoficzną i mistyczną tradycję zarówno zachodnią, jak i wschodnią) ową złożoność ujawnia. Wśród przywoływanych przez Barthes'a figur znajdują się te, które wskazują na konfliktowość tkwiącą w dyskursie (Afirmacja, Przymiotnik,

---

[23] Tamże, s. 179.

[24] Tamże, s. 183.

[25] Barthes zaczerpnął ów termin z tak różnych dziedzin jak gramatyka, logika, filozofia, malarstwo, prawo międzynarodowe…, zob. Roland Barthes, *Le Neutre*, s. 25.

[26] Roland Barthes, *Le Neutre*, s. 39.

[27] Tamże.

[28] Tamże, s. 33.

Gniew, Arogancja…) oraz te, które wskazują na stany i zachowania wstrzymujące ową konfliktowość (Zmęczenie, Cisza, Delikatność, Oscylacja, Wycofanie się…). Barthes prezentuje owe figury kierując się pragnieniem dostrzeżenia i wydobycia związanych z nimi niuansów[29]. Protestując stanowczo przeciwko traktowaniu jego poszukiwań jako „intelektualnej sofistyki", Barthes w niezwykle ważnym stwierdzeniu wyraźnie wskazuje na kierunek oraz cel niniejszego kursu: „To, czego szukam (..) to wprowadzenie do życia, przewodnik po życiu (projekt etyczny): chcę żyć według niuansu"[30]. Powyższe stwierdzenie umożliwia dostrzeżenie „niuansu" jako określonej wartości pozytywnej w etyce Barthes'a, wartości realizowalnej poprzez określony sposób życia. Dodajmy, iż powyższa uwaga rzuca światło na zrozumienie kluczowej roli, jaką w etyce Barthes'a odgrywa literatura określana jako „mistrzyni niuansów", jako nauczycielka życia „według niuansów"[31].

Rozpoczynając swój kurs poświęcony Neutralnemu, Barthes przywołuje także postulat wypowiedziany podczas swojej lekcji inauguracyjnej w Collège de France. Jak pamiętamy, kurs ma więc rację bytu w momencie, w którym inscenizuje określone pragnienie będące u źródła refleksji. W konsekwencji kurs poświęcony tej kategorii mógł zaistnieć tylko ze względu na zaistniałe pragnienie Neutralnego. Jak zauważa Barthes, „pragnę Neutralnego, więc postuluję Neutralne"[32]. Samo Neutralne Barthes określa jako liryczne i egzystencjalne, protestując przeciwko próbom zbliżania się do owej kategorii w wymiarze społecznym. Szczególna aspołeczność Neutralnego przejawia się przede wszystkim jako niemożność posłużenia się nim w obronie określonej pozycji (np. politycznej), tożsamości, zasobu wiedzy czy strategii retorycznej. Powyższa niemożność otwiera Neutralne na wymiar etyczny ściśle związany z poszukiwaniem „właściwego stosunku do teraźniejszości, uważnego i pozbawionego arogancji"[33]. Ów stosunek oparty jest na określonych zasadach i postawach reprezentujących dla Barthes'a wartości pozytywne (pomimo iż w oczach społeczeństwa owe postawy uchodzą przeważnie za mało wartościowe). Wśród nich znajduje się szczególnie ważna w kontekście późnej refleksji Barthes'a – zasada delikatności przejawiająca się z jednej strony na poziomie językowym jako zasada wartościującego podziału. Jak bowiem zauważa Barthes, to „język kreuje realność; wybierając swój język, wybieramy swoją realność"[34]. Z drugiej strony, na

[29] Tamże, s. 36.
[30] Tamże, s. 36–37.
[31] Tamże, s. 37.
[32] Tamże, s. 38.
[33] Tamże, s. 118.
[34] Tamże, s. 64.

poziome praktyki życiowej, Barthes postrzega zachowania i sposoby bycia naznaczone zasadą delikatności jako szczególny rodzaj aktywnego sprzeciwu wobec czynników zagrażających temu, co kruche i unikatowe w indywiduum[35]. Powołując się na własne doświadczenie, Barthes wyraźnie zaznacza, iż „uchybienie wobec zasady delikatności"[36] pojawia się w momencie, w którym zignorowana i zredukowana zostaje niepowtarzalność jego własnego doświadczenia (przyjemności, pragnienia, bólu) w słowie wypowiedzianym przez innego (słowie często przecież niewinnym, wyposażonym w najlepsze intencje), poprzez jego redukcję do poziomu wyjaśnień i kategorii ogólnych. Dla Barthes'a pozbawiony przemocy sprzeciw wobec owej redukcji do sfery ogólnych odniesień może polegać między innymi na wyborze zachowań twórczych, nieoczekiwanych, nietypowych. W tej perspektywie zasada delikatności, której Barthes nie waha się określić jako łagodność – *douceur*), objawia się jako „elegancka i dyskretna ucieczka przed dogmatyzmem"[37]. Przeciwieństwem zachowań opartych na zasadzie delikatności są zachowania bazujące na agresywności, niedelikatności, głupocie, fałszywej szczerości i otwartości[38].

Kategorią obejmującą wszystkie negatywne „gesty" (słowne) jest dla Barthes'a „arogancja" będąca zarazem właściwością dyskursów onieśmielania, ucisku, dominacji, zarzutów, wyniosłości. Cechą owych dyskursów arogancji, nierzadko umieszczonych pod znakiem autorytetu (funkcjonującego jako gwarant bezmyślnej, dogmatycznej pewności), jest nieuwzględnianie pragnienia innego[39]. Barthes podkreśla, iż arogancja dyskursu atakuje wszędzie tam, gdzie dominuje wiara, pewność, chęć uchwycenia całości, wola dominacji. Do głównych scen arogancji dyskursywnej należą między innymi dyskurs reklamowy, polityczny, dyskurs nauki oraz domowych scen pomiędzy małżonkami. Kolejnym dostrzeżonym przez Barthes'a aspektem arogancji dyskursywnej jest przymus wykonywania wyznaczonych czynności: mówienia, myślenia, odpowiadania, zajmowania określonych pozycji, podejmowania decyzji politycznych. Okazuje się zatem, iż w oczach Barthes'a funkcją arogancji dyskursywnej (dominującej w sferze *doxy*) jest nie tyle zakazywanie określonych zachowań i pragnień, co raczej ich narzucanie połączone z dyktowaniem ściśle określonych schematów ich realizacji i satysfakcji[40]. Poszukując czystej („elementarnej", „pierwotnej") formy arogancji, Barthes kładzie nacisk na użytek czyniony z oczywistości, przejawiający się

[35] R. Barthes, *Le Neutre*, s. 64.
[36] Tamże, s. 66.
[37] Tamże.
[38] Tamże, s. 53
[39] Tamże, s. 195.
[40] Tamże, s. 196.

jako ogłaszanie oczywistym tego, co ma święcić triumfy i dominować[41]. Na podstawie powyższych analiz nasuwa się ważne pytanie o to, czy w ogóle możliwy jest dyskurs pozbawiony arogancji. Próbując odpowiedzieć na tak postawione pytanie, Barthes po raz kolejny zdaje się nawiązywać do swojej lekcji inauguracyjnej w momencie, w którym uznaje „pisanie" (*l'écriture*) za ten szczególny dyskurs, w którym dochodzi do zniweczenia powszechnej arogancji dyskursów[42]. W ramach tej perspektywy jedyną dialektyczną akcją wymierzoną przeciwko arogancji jest przejście od dyskursu do Pisania[43], które nie tyle znosi każdy przejaw przemocy (tkwiącej przecież nieodłącznie w języku jako „szczególny rodzaj przynęty"), ale niweczy przemoc pochodzącą z siły innej, niż ono samo – przeciwstawiając się autorytarnym mocom przychodzącym z zewnątrz.

Fundamentalne znaczenie pisania nie tylko w walce z przejawami dyskursywnej arogancji, ale także w przywołanej w *Lekcji* fantazji Nowego Życia stanowi podstawowy temat kolejnego kursu Barthes'a w Collège de France zatytułowanego „Przygotowywanie Powieści" (*La Préparation du Roman*). Ten dwuletni (zrealizowany w latach 1978–1980) kurs to swoisty dyptyk zawierający dwie uzupełniające się wzajemnie części – zatytułowane odpowiednio „Od życia do dzieła" (*De la vie à l'oeuvre*) oraz „Dzieło jako wola" (*L'oeuvre comme volonté*). Ostatni seans odbył się 23 lutego 1980 roku– na dwa dni przed tragicznym w skutkach wypadkiem Barthes'a przed Collège de France. Dwa lata wcześniej, w trakcie seansu wprowadzającego w tematykę kursu, Barthes po raz kolejny przypomina swój zarysowany w *Lekcji* programowy postulat anonsujący fantazję badacza oraz jego pragnienie jako źródłowe dla prowadzonej refleksji. Uwypuklając ich subiektywne ufundowanie, Barthes dostrzega zarówno w fantazji, jak i w pragnieniu podatność na daleko idące transformacje i zmiany. Owa ruchliwość subiektywnych fantazji i pragnień wynika według Barthes'a z przyjętej przez niego „zasady" określonej przez niego przewrotnie jako „generalna" i zabraniającej „tłumienia podmiotu" (którym się jest), bez względu na wszelkie ryzyko związane z subiektywnością[44]. W powyższym kontekście Barthes wyraźnie stwierdza, iż „jestem z pokolenia, które za dużo wycierpiało z powodu cenzury podmiotu"[45]. Owa cenzura pojawiła się z jednej strony od strony szeroko pojętego pozytywizmu (który łączy się w oczach

---

[41] R. Barthes, *Le Neutre*, s. 199.

[42] Tamże, s. 206.

[43] Tamże, s. 206-207.

[44] R. Barthes, *La Préparation du Roman I: De la vie à l'oeuvre*, Notes de cours au Collège de France (1978–1979), Éditions du Seuil, Paryż 2003, s. 25.

[45] R. Barthes, *La Préparation du Roman I*, s. 25.

Barthes'a z dążeniem do obiektywności w historii literatury, z triumfem filologii), z drugiej natomiast od strony marksizmu. W znaczącym akcie protestu, Barthes wyraźnie opowiada się po stronie podmiotowości, nie mając wątpliwości, iż „lepsze są wabiki podmiotowości, niż szalbierstwo cenzury. Lepsze jest Wyobrażeniowe Podmiotu, niż jego cenzura"[46]. W perspektywie wyznaczonej przez przyznanie należnego miejsca w języku oraz w praktyce życiowej powracającej „podmiotowości", Barthes podejmuje ponownie namysł nad fantazją związaną z wejściem w Nowe Życie. Przypominając pierwszy wers z „Piekła" Dantego: „W połowie drogi naszego żywota", Barthes dostrzega w nim „deklarację podmiotu"[47]. W owej deklaracji, uwypuklającej znaczenie wieku dla konstytucji podmiotu piszącego, Barthes odczytuje także sugestię, iż „połowa drogi żywota" nie stanowi wcale matematycznej połowy przeżytych w sumie lat, ale doświadczalna jest subiektywnie – jako wtórna wobec określonego zdarzenia, momentu, znaczącej i odświętnej zmiany, nabyciu „wyższej" świadomości, doświadczenia inicjacji[48]. Dla Barthes'a takim inicjującym zdarzeniem stała się wspomniana już żałoba po stracie ukochanej mamy, żałoba, której doświadczenie dzieli bezpowrotnie życie na dwie części: na przed i po[49]. Stwierdzając, iż środek życia pojawia się w momencie, w którym „odkrywamy śmierć jako rzeczywistą", Barthes łączy owo odkrycie z uzmysłowieniem sobie braku czasu na zakosztowanie różnorodnych żyć (rozpoznając, iż „dni są policzone", a „ja jestem śmiertelny"), z czego wynika konieczność wyboru ostatniego, nowego życia[50]. Zmiana – będąca swoistym „wstrząsem" wprowadzającym w Nowe Życie jest jednocześnie jego „programem" umożliwiającym najlepsze wykorzystanie pozostałego czasu. Barthes sugeruje przy tym, iż dla tego, kto „wybrał pisanie" (odczuwając rozkosz i szczęście pisania) „nie może być innego *Nowego Życia*, niż odkrycie nowej praktyki pisania"[51], zrywającej z dotychczasowymi rozwiązaniami. Fantazja określona przez Barthes'a jako *Vouloir-Ecrire* (łac. *scripturire*) winna realizować się w Nowym Życiu, silnie oddziałując na konkretną praktykę życiową. Stąd w pierwszej części kursu zatytułowanej „Od życia do dzieła", Barthes zastanawia się nad istnieniem owej Fantazji będącej jednocześnie życiowym projektem zmierzającym ku powstaniu dzieła (nazwanego Powieścią). Druga części kursu – „Dzieło jako wola" poświęcona jest wszechstronnej refleksji

---

46 Tamże.
47 Tamże, s. 26.
48 Tamże.
49 Tamże, s. 28.
50 Tamże.
51 R. Barthes, *La Préparation du Roman I,* s. 29.

nad przejściem od pragnienia pisania i projektu dzieła do jego rzeczywistej realizacji. To właśnie w owej części Barthes wskazuje na ważną zmianę, jaka dokonała się w jego refleksji w momencie pisania *Przyjemności tekstu*, która związana jest z „wstrząsem teoretycznego superego", z powrotem ukochanych tekstów, z wyzwoleniem, czy raczej z powrotem wypartego autora (*„de-refoulement" de l'auteur*)[52], z „ciekawością" biograficzną. Owa zmiana może być postrzegana nie tylko jako protest przeciwko chłodnym generalizacjom (praktycznym i teoretycznym), ale także jako próba przywrócenia produkcji intelektualnej „psychologicznej" uczuciowości. W ważnym stwierdzeniu wyrażonym w terminologii psychoanalitycznej Barthes zauważa, iż zaczęło wtedy chodzić o umożliwienie zabrania głosu przez Ja (*Moi)*, a nie tylko przez To (*Ca*) lub Nad-Ja (*Sur-Moi*[53]*)*.

Zbliżając się do końca niniejszego tekstu, warto podkreślić, iż w etycznej perspektywie wyznaczonej przez kursy zabierające głos Ja winno mówić i tworzyć w oparciu o rozpoznanie własnego Pragnienia. To właśnie stanowi treść „Rady" udzielonej przez Barthes'a początkującym pisarzom (ale nie tylko)[54]. W swoim ostatnim kursie, śpiewając wielki hymn na cześć pisania, Barthes przyznaje mu kluczowe znaczenie w procesie wchodzenia w Nowe Życie. Dostrzegając bowiem w dziele literackim *wartość* oraz traktując je jako obiekt etyczny, Barthes uznaje też towarzyszącą mu pracę jako szczególną inicjację zmierzającą ku Nowemu Życiu, które winno być *Życiem Szlachetnym* (*Vie Noble*)[55].

Ethical investigations.
Roland Barthes at the Collège de France

Summary

In my research, I suggest treating Roland Barthes as a thinker who imposes the necessity of radical investigation in the wide and complex sphere of ethics and moral choices. In this paper, I focus on his three 'Lecture Courses at the Collège de France', which have yet to be translated into Polish: *Comment vivre ensemble* (1976–1977),

---

[52] R. Barthes, *La Préparation du Roman II: L'oeuvre comme Volonté*, Notes de cours au Collège de France (1979–1980), Éditions du Seuil, Paryż 2003, s. 276–277.

[53] Tamże, s. 277.

[54] Tamże, s. 357.

[55] Barthes wspiera się na nietzscheańskim rozumieniu szlachetności. Zob. Tamże, s. 332–323.

Le Neutre (1977–1978) and *La Préparation du roman* (1978-1980). Following Barthes' Ethical Investigations, I want to highlight the richness and diversity of inspirations (not only theoretical, but also practical), by showing his valorization of some special moral principles, attitudes and stances. In this context, I will discuss in particular the ethical potential of The Neutral, the unfinished project of New Life, and the urgent question about the possible ways of living together. The specifics of my lecture results from the idea that Barthes himself treated his final piece of research as an ethical project, oscillating around the question "How to live"?

Anna Turczyn

Na styku przyjemności i rozkoszy. Psychoanalityczna wykładnia *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthes'a

Na potrzeby niniejszego tekstu wybrałam do analizy jedną książkę Rolanda Barthes'a, *Przyjemność tekstu*. Książka została wydana w 1973 roku, polskie tłumaczenie pochodzi z roku 1997[1]. Nie zamierzam psychoanalizować tego tekstu, ani tym bardziej jego autora, ale chciałabym odwołać się do psychoanalizy, a zwłaszcza do Jacques'a Lacana i do jego teorii, traktując ją jako pewnego rodzaju filozofię, a tym samym narzędzie interpretacyjne, zresztą podobnie jak to czynił sam Barthes. Trzeba bowiem wiedzieć, że chociaż Roland Barthes nie był entuzjastą psychoanalizy i nie interesowała go ona jako metoda leczenia pacjentów, to jednak bardzo uważnie czytał teksty psychoanalityków, ponieważ właśnie wykładania, sposób interpretacji czy też „filozofia", jaka psychoanalizie towarzyszy, stanowiły dla niego źródło inspiracji. W swoich książkach Barthes często odwoływał się do Zygmunta Freuda i do Jacques'a Lacana, wielokrotnie ich cytował, ale – co niemniej ważne – swobodnie, a nawet krytycznie podchodził do tej dyscypliny. Nie zamierzam zatem śledzić tekstu Barthes'a pod kątem jego przystawalności czy nieprzystawalności do wytycznych psychoanalitycznej *praxis*, ale chciałabym – przyjmując psychoanalityczny punkt widzenia – zastanowić się nad pewną relacją, jak myślę, żywo obecną w *Przyjemności tekstu*. Po pierwsze chodzi o wytyczenie związku między dwoma pojęciami: przyjemność i rozkosz. Sam Barthes nieustannie te pojęcia wymienia, nadpisuje, przekreśla, ale w żadnym razie nie rezygnuje z nich w swojej książce. Po drugie chciałabym przyjrzeć się strategii, dzięki której w tekście Barthes'a możliwe jest funkcjonowanie tej relacji – chcę się dowiedzieć, jakiego stylu domaga się

[1] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

od pisarza przyjemność tekstu. I wreszcie na koniec, po trzecie zastanowię się nad tym, co charakteryzuje podmiot, który buduje swój dyskurs na fundamencie związku przyjemności i rozkoszy.

1. Przyjemność/rozkosz

(*Przyjemność/rozkosz*; ciągłe wahanie terminologiczne, potykam się, gmatwam. Zawsze w końcu pozostanie margines niepewności; to rozróżnienie nie będzie źródłem ostatecznych klasyfikacji, paradygmat zazgrzyta, sens będzie niestały, odwoływalny, odwracalny, a dyskurs niepełny)[2].

Książka zaczyna się zatem od pewnego zagmatwania zamierzonego przez autora. Niepewność, co do definicji tytułowych pojęć otwiera bowiem margines, przestrzeń poza kategorią, w której może się coś zdarzyć: coś nieprzewidywalnego, przypadkowego, nagłego. Dlatego *Przyjemność tekstu* nie będzie dyskursem, który dąży do osiągnięcia pełni sensu, ponieważ oznaczałoby to zamknięcie tego dyskursu. A Barthes robi przecież wszystko, by wymknąć się kategorii, by to niekompletność, niestałość i odwracalność stały się wytycznymi *tekstu przyjemności*. Barthes przyjmuje pozycję na samej granicy paradygmatu – „potyka się" – jak gdyby zaraz miał spaść w otchłań nonsensu, w absolutną nieczytelność, w lekturowy autyzm: w obcowanie pozbawione komunikacji. Ale to tylko gra, rozgrywka starych konwencji, z której Barthes, lokując się na marginesie, jest w stanie czerpać przyjemność. On nie neguje „klasyfikacji", tylko waha się z jej ostatecznym domknięciem. Takie zatrzymanie się na granicy nie obala sensu, nie narusza jego istnienia, powoduje tylko, że „sens będzie niestały". I u Barthes'a to właśnie jest stawką *przyjemności*.

Inaczej rozumiana jest przyjemność w psychoanalizie. Freud w jednym ze swoich kluczowych tekstów – *Poza zasadą przyjemności*[3], definiuje przyjemność jako zredukowanie nadmiernego pobudzenia. Silne bodźce wywołują w psychice człowieka stan napięcia, który domaga się rozładowania. W ten sposób zaspokojenie, czyli rozładowanie napięcia, wywołuje przyjemność. Inaczej mówiąc, z perspektywy psychoanalitycznej źródłem przyjem-

[2] Tamże, s. 8.

[3] S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994. Tekst ten ukazał się również w 8. tomie *Dzieł* Freuda, w przekładzie R. Reszkego, z tą różnicą, że Reszke tłumaczy „Lustprinzips" jako „zasadę rozkoszy", co wprowadza pewną konfuzję, szczególnie w kontekście moich rozważań. Por. S. Freud, Poza zasadą rozkoszy, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.

ności jest redukcja, uspokojenie, przywrócenie stanu normy. Oczywiście jest to duże uproszczenie działania zasady przyjemności, którego dokonuję na potrzeby tego artykułu. Niemniej jednak chciałabym podkreślić, że takie rozumienie przyjemności zasadniczo odwołuje się do procesu przywrócenia kategorii, by rzec za Barthes'em – do umocnienia paradygmatu. I od razu możemy stwierdzić, że nie o tej przyjemności jest *Przyjemność tekstu*.

„Przyjemność/rozkosz", powiada Barthes, nasuwając na siebie dwa pojęcia. A zatem zastanówmy się nad tym drugim terminem. Rozkosz (*jouissance*) w psychoanalizie oznacza dążenie do nadmiernego pobudzenia. Jacques Lacan zdefiniował to jako nadmiar, nadwyżkę, jaką psychika czerpie z pobudek popędowych. Popęd oddziałuje na ciało, co z kolei przejawia się w psychice w formie bodźca. Bodziec ten może być zredukowany (lub zaspokojony), wówczas psychika powraca do „normy" (działanie zasady przyjemności) albo podtrzymywany, stymulowany, wówczas dochodzi do wytworzenia się nadmiaru, nadwyżki, która zagraża psychice i podtrzymuje w niej stan napięcia. Słowem, rozkosz to stan „poza normą", to „zgrzyt paradygmatu", jak pisze Barthes, który nie tylko wprowadza zagrożenie do świata ludzkiej psychiki, ale przede wszystkim dzięki swoim popędowym źródłom stanowi to, co cielesne, w tym, co psychiczne[4]. To coś z ciała, co wypowiada się w psychice. „Przyjemność tekstu to chwila, w której moje ciało rusza w ślad za własnymi myślami – bo moje ciało nie ma tych samych myśli, co ja"[5]. Przyjemność Barthes'a dopuszcza do głosu ciało, które wypowiada się poza rejestrem świadomości, poza świadomym „ja". Ale ta przyjemność to „chwila", krótki, przygodny moment, który nie może trwać zbyt długo, gdyż w swojej intensywności zagraża psychice. Zatem *„przyjemność/rozkosz"*, ale bez decydowania, w którą stronę będzie kierował się dyskurs. Barthes'owi nie chodzi bowiem ani o podtrzymywanie, ani o obalanie normy. On przesuwa się na granicę, na margines, gdzie może wydarzyć się rozkosz, a rutyna przyjemności zostaje osłabiona.

2. Styl

> Skoro przyjemnie czyta mi się to zdanie, opowieść czy słowo znaczy to, że zostały one napisane z przyjemnością (przyjemność nie przeczy cierpieniom pisarza). A na odwrót? Czy pisanie z przyjemnością upewnia mnie – mnie, pisarza – o przyjemności mojego czytelnika? W żaden sposób. Muszę szukać czytelnika ('poderwać' go), *nie wiedząc, gdzie jest*. Tak tworzy się przestrzeń rozkoszy. Nie potrzebuję drugiej 'osoby', lecz przestrzeni; wejścia w dialek-

[4] Zob. S. Freud, *Popędy i ich losy*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości…*, s. 61.

[5] R. Barthes, *Przyjemność…*, s. 22.

tykę pożądania, *nieprzewidywalności* rozkoszy: nie kończcie jeszcze gry, rzucajmy kości![6].

O przyjemności tekstu decyduje pewien sposób, w jaki tekst został napisany: z przyjemnością. Ale sama przyjemność pisania nie decyduje jeszcze o przyjemności tekstu. Ta relacja nie jest wzajemna i nie rozgrywa się na linii pisarz – czytelnik. Zamiast drugiej osoby, powiada Barthes, potrzebna jest „przestrzeń rozkoszy", która rozszerza przyjemność pisania o tę przygodność, o której wspomniałam wyżej. Barthes definiuje to ściślej. Chodzi o przestrzeń, w której może się wydarzyć to, co przypadkowe i niepowtarzalne, jak „rzut kośćmi". Barthes'owska gra w kości – czyli gra przyjemności wykraczającej poza przewidywalność wyniku – trwa o tyle, o ile tekst przyjemności może odgrywać się w rozkoszy pisania.

„Po prostu przychodzi taki dzień, w którym czujemy potrzebę poluzowania teorii – pisze Barthes – przemieszczenia dyskursu, idiolektu, który się powtarza i nabiera zwartości, aby doznał wstrząsu przez jego kwestionowanie. Przyjemność jest tym kwestionowaniem"[7]. Kwestionowanie metodyczności, czyli przewidywalności dyskursu jest stawką *Przyjemności tekstu* i polega na zawahaniu, na wyrzuceniu się na margines klasyfikacji, na podtrzymywaniu kojącej przyjemności zaspokojenia i niemożliwej do wytrzymania rozkoszy.

W artykule zamieszczonym w zbiorze *Écrits* Lacan, odwołując się do książki Jeana Delay *Młodość Andre Gide'a*, stwierdził, że w pisaniu o jakimś pisarzu cały problem polega na określeniu „stosunku człowieka do litery", a nie na rozwijaniu historii, co według niego praktykuje się na gruncie nauk humanistycznych[8]. Celem autora biografii Gide'a, powiada krytycznie Lacan, było „stworzenie koniecznego uzupełnienia", a więc czegoś w rodzaju psychobiografii, mającej rzucić trochę światła na dzieło Andre Gide'a. Jednak takie podejście ustanawia określoną relację, ponieważ psychobiografia urasta do rangi „posłowia", względem którego wszystkie dzieła pisarza stają się czymś na kształt wstępu do niej. Lacan powiada:

> Dzieło samego Prousta nie pozostawia wątpliwości, iż poeta znajduje w swoim życiu materiał do swojego przekazu. Ale działanie, jakie ten przekaz uruchamia, redukuje te zaczerpnięte z życia dane do ich zastosowania jako materiału[9].

---

[6] Tamże, s. 9.

[7] Tamże, s. 93.

[8] J. Lacan, *Jeunesse de Gide ou le lettre et le désir*, [w:] tegoż, *Écrits II*, Éditions du Seuil, Paryż 1999.

[9] Tamże, s. 219. Jeżli nie zaznaczono inaczej, przekład Autora.

Innymi słowy, pisarz funkcjonuje w przestrzeni wolnej od swojej biografii. Materiał, jaki dostarczają mu jego własne przeżycia, ma znaczenie o tyle, o ile stanowi on składową pisarskiego stylu. Według Lacana chodzi właśnie o styl, czyli o to, w jaki sposób pisarz nadaje pewnym rzeczywistym wydarzeniom konkretne funkcje w swoim dyskursie, o sposób, w jaki opracowuje ten materiał, a nie o psychobiograficzny kontekst tychże wydarzeń. Styl wyraża stosunek człowieka do litery i to mówi więcej o twórczości pisarza, niż każda, nawet najbardziej szczegółowa biografia. Lacana nie interesuje takie użycie słowa, które rozmnożone w różnych perspektywach, dokumentach, analizach, komentarzach, zajmuje uwagę tylko dlatego, że za każdym razem pozoruje jakąś odpowiedź. Taka strategia, jak wiadomo, buduje się na strukturze fantazmatu, na strukturze fikcji, koniecznej do zainicjowania opowieści, ale zwodniczej, jeśli chodzi o wydobycie z niej elementów tę fikcję konstytuujących. Nie chodzi bowiem o rekonstruowanie relacji przyczynowo-skutkowych, ale o materializację tego, co realne (obiekty) w języku (literze). A stąd już tylko krok do rozkoszy. Coś realnego, popędowego zaczyna przenikać do psychiki, pojawia się w języku i stanowi tę niepowtarzalną nadwyżkę generującą rozkosz. To stanowi o jednostkowości stylu, o wyjątkowości czyjegoś pisania. Innymi słowy, stosunek człowieka do litery wyznacza tę przestrzeń, o której wspomina Barthes. Człowiek (przynajmniej na gruncie literatury) istnieje tylko jako sposób pisania: „nie potrzebuję drugiej ‘osoby’, lecz przestrzeni”, powiada Barthes. Styl pisania jest strategią budowania takiej przestrzeni w języku. Natomiast „poluzowanie teorii”, która wprzęga rzeczywiste obiekty w dialektykę rozumienia, jest warunkiem rozwinięcia stylu. Styl pisarza, jak wyżej wspomniałam, to jego własna, niepowtarzalna konfiguracja obiektów. Rozbicie zwartości idiolektu, wstrząśnięcie nim, jak pisze Barthes, możliwe jest wtedy, gdy dopuści się do przenikania przygodnych, pozbawionych znaczenia obiektów. Dopiero wówczas doznajemy przyjemności. Barthes czyta u Stendhala:

> mleko, tartinki, ser z bitą śmietaną, konfitury barreńskie, pomarańcze maltańskie, kandyzowane truskawki (…) Zupełnie nie lubię mleka i słodyczy, nie bardzo się widzę na takim obiadku. Tu chodzi o coś innego…[10].

Z kolei przy lekturze Gustawa Flauberta:

> obrusy, prześcieradła i ręczniki wisiały pionowo umocowane drewnianymi zatyczkami na wyprężonych sznurach. Smakuję zbytek precyzji, maniacką dokładność języka, szaleństwo deskrypcji[11].

---

[10] R. Barthes, *Przyjemność…*, s. 40.

[11] Tamże, s. 24.

Tu też przecież chodzi o coś innego. To nie wystawione na stole słodkości ani nie czysta, rozwieszona bielizna budzą przyjemność Barthes'a. To ich konfiguracja, miejsce w tekście, sposób, wreszcie styl ułożenia tych obiektów. „Tekst odstępuje od nazywania"[12], powiada Barthes, „przyjemność tekstu, to jest to: wartość wyniesiona do najwyższej rangi znaczącego"[13]. Uwolnienie obiektu od balastu znaczenia, jakie przypisuje mu struktura przedstawienia, oto sposób na przyjemność Barthes'a. „Pisarz przyjemności (i jego czytelnik) trzyma się litery"[14], co nie oznacza niczego innego, jak tylko ten „stosunek człowieka do litery", o który Lacan upominał się przy okazji biografii Gide'a. Funkcjonowanie obiektów w dyskursie wytycza drogę do rozsmakowywania się, przy czym wcale nie chodzi o degustację słodkości czy delektowanie się zapachem świeżego prania. Samo ułożenie obiektów, zupełnie bez znaczenia, składa się w tekście na pewną nadwyżkę, przestrzeń rozkoszy: na styl pisarza.

3. Jednostkowość

„Za każdym razem, gdy próbuję zanalizować tekst, który sprawił mi przyjemność, odkrywam nie moją podmiotowość, lecz moją jednostkowość"[15]. Podmiotowość według Barthes'a od razu jawi się w konfiguracji z orzeczeniem – jako „święta armatura składni"[16] – od razu zmuszona do działania, wprzęgnięta w składnię, zniewolona. Jednostkowość natomiast uwalnia się z kieratu, rozspójnia, a nawet zrywa relację między wykonawcą a wykonywaną czynnością do tego stopnia, że akty i działania podmiotu nagle tracą sens. Bo i co zrobić z tymi wiszącymi u Flauberta obrusami? Nie mają żadnego wpływu na działania bohaterów, po prostu wiszą i pachną świeżością, jak gdyby poza fabułą, na marginesie. Nie można ich zagarnąć i upchać gdzieś w ustronnym miejscu. Obiekty muszą zawadzać, muszą stać na drodze, rozpraszać naszą uwagę. „Przyjemność tekstu, powiada Barthes, nie musi należeć do typu triumfującego, heroicznego, umięśnionego. Nie ma co się prężyć"[17]. Przyjemność tekstu to uwolnienie podmiotowości od ciągłego porządkowania zawadzających obiektów, uwolnienie od nerwowej krzątaniny, od chowania przed czytelnikiem gratów i rupieci psujących kompozycję dyskursu.

---

[12] Tamże, s. 40.
[13] Tamże, s. 95.
[14] Tamże, s. 54.
[15] Tamże, s. 81.
[16] Tamże, s. 13.
[17] Tamże, s. 25.

W komentarzu do 19. seminarium Lacana, zatytułowanego *…ou pire*[18], Jacques-Alain Miller wprowadza pewien neologizm: *undividualisme*. Wyraz ten homofonicznie naśladuje słowo indywidualizm, francuski „individualisme", z tym, że pisze się go inaczej. Zamiast przedrostka „in", pojawia się przedrostek „un", francuski liczebnik, „jeden". Jeśli indywidualny etymologicznie znaczy niepodzielny, to un-dividuel oznacza dzielący się przez jeden, jedno-dzielny, jedno-dywidualny, gdzie łaciński „dividuus" znaczy podzielny, podzielony. Akcent pada na słowo jeden. W tym kontekście Lacanowski neologizm „undividualisme", jedno-dzielność, jedno-dywidualność, oznacza coś, co w odróżnieniu od niepodzielności indywidualizmu dopuszcza pewien podział, wprowadza coś z realnego, przed czym symboliczna niepodzielność indywidualności starannie uszczelnia granice dyskursu. To jedno (*un*) przenika z realnego, jak wyżej wspomniana pobudka popędowa utrzymująca się w psychice w stanie rozkoszy. Można to zaobserwować w serii pojawiających się obiektów, które same pozbawione znaczenia, podtrzymują jakiś naddatek, nadmiar, stymulują pobudzenie. Obiekty takie mnożą się jak „mleko, tartinki, ser z bitą śmietaną", jak „obrusy, prześcieradła, ręczniki". To serie obiektów, których zadaniem nie jest wywoływanie skojarzeń w symbolicznych pokładach tekstu. Te obiekty po prostu wybrzmiewają. „Przechodziły mi po głowie, pisze Barthes, słowa, małe syntagmy, strzępki sformułowań, lecz nie powstawało z nich żadne zdanie"[19]. Te obiekty, jak widać, nie sumują się, to ciągle jest jeden.

„Nasza przyjemność jest jednostkowa – lecz nie osobista"[20], pisze Barthes. I w innym miejscu: „Aspołeczny charakter rozkoszy. Jest gwałtowną zatratą socjalności, a jednak nie pociąga za sobą żadnego nawrotu ku podmiotowi (podmiotowości), osobie, samotności: wszystko się zatraca, zupełnie"[21]. Wygrywanie jednego w tekście przyjemności nie oznacza odwrócenia się od świata, to nie jest zwrot ku samotności. Jednostkowość oczywiście nie jest socjalna ani wspólnotowa, ale jest podzielna, dzieli się przecież przez jeden. Samotność jest indywidualna, jednostkowość jest jedno-dzielna. W *Przyjemności tekstu* Barthes postuluje założenie „Towarzystwa Przyjaciół Tekstu; jego członkowie nie mieliby nic ze sobą wspólnego"[22]. Byłby to klan arystokratycznych czytelników zajmujących się Zolą, Balzakiem, Dickensem, Tołstojem, Flaubertem, Proustem, Sollersem… Czytelników wytrawnych, smakoszy: nie połykać i pożerać, tylko skubać i drobiazgowo przeżuwać ciągnące się serie obiektów w tekstach uznanych klasy-

[18] J. Lacan, *… ou pire. Livre XIX. 1971-1972*, Éditions du Seuil, Paryż 2011.

[19] R. Barthes, *Przyjemność…*, s. 33.

[20] Tamże, s. 81.

[21] Tamże, s. 49.

[22] Tamże, s. 28.

ków. „Czytajcie powoli, detalicznie”[23], powiada Barthes. Przyjemność czerpie się z fragmentu, z akapitu, ze zdania. Przyjemność nie bierze się ze scalania, ale z zawieszenia scalenia, z podtrzymywania wolnej przestrzeni, czyli wymiaru obiektów w tekście. Barthes trzyma się fragmentu, detalu, frazy. Systemy dążą do zawłaszczenia obiektów, do wykorzystania ich w ramach swojej ideologii, jak Nauka, Przyczyna, Instytucja, a tekst przyjemności należy przed tym chronić. Barthes mówi, że tekst musi chudnąć. Nie chodzi zatem o nadymanie sensu czy pompowanie interpretacji, ale raczej o skubanie, czyli czytanie niemal litera po literze, dosłowne i powolne rozkładanie, przeżuwanie obiektów, liter, dźwięków. Jednostkowa przyjemność tekstu docenia „drobny gest”[24], skupia się na pisarskim stylu, nie obciąża się zadaniem klasyfikacji, bo to należy do nauki. „Profesor jest kimś, kto kończy frazy”[25], mówi Barthes, pisarz przyjemności, można by dopowiedzieć, rozciąga je w nieskończoność: „smakuje królestwo formuł”[26].

Na zakończenie chciałabym krótko podsumować rozważania. Pisarz z *Przyjemności tekstu* niczego nie rozstrzyga, staje się czytelnikiem tekstów przyjemności, poszukując w konfiguracjach obiektów jednostkowego stylu pisania. *Przyjemność tekstu* rozgrywa się na styku przyjemności i rozkoszy. Jest pojęciem granicznym, jak pisał Freud o popędach, jest czymś z ciała (rozkosz), co przenika do psychiki i szuka swoich form wyrazu (przyjemność). Z jednej strony dąży do zaspokojenia, a z drugiej domaga się nieustannej stymulacji. Ale taka jest chyba formuła czytania: im więcej znajdujemy w literaturze ukojenia, tym bardziej nas ona pobudza; im bardziej wyzwala, tym bardziej uzależnia.

At the junction of pleasure and bliss. A psychoanalytical interpretation of Roland Barthes's *The Pleasure of the Text*

Summary

The aim of the article is to interpret *The Pleasure of the Text* proposed by Roland Barthes on the basis of Freudian and Lacanian psychoanalysis. The author has introduced three concepts: jouissance, style and singularity to show how the discourse of pleasure was constructed.

[23] Tamże, s. 20.
[24] Tamże, s. 55.
[25] Tamże, s. 35.
[26] Tamże, s. 42.

Magdalena Dorobińska

„Roland Barthes" jako metoda

Wszystko to należy uznać za wypowiedziane przez postać z powieści – a raczej wiele postaci. Porządek wyobrażenia bowiem – nieuchronna materia powieści i labirynt szańców, po których błądzi ten, kto mówi o sobie – biorą na siebie liczne maski (personae), ustawione na scenie jedna za drugą (a mimo to z tyłu nie ma nikogo, personne).

Roland Barthes, *Roland Barthes*[1]

1. Przewrót

Nie daje mi spokoju pytanie, dlaczego antropologia tak późno zwróciła się ku sobie samej, wzięła pod lupę język, którym opowiada, zakwestionowała jego neutralność[2]. O ile film dokumentalny, wyrosły przecież z travelogów i przez długi czas podążający wspólną drogą z etnografią, dzięki uzewnętrznionemu obiektywowi kamery znacznie wcześniej zdał sobie sprawę z nieobiektywności rejestrowanych zdarzeń, o tyle antropolog, dysponujący jednocześnie okiem i spojrzeniem, musiał pokonać zaskakująco długą podróż do swojej ręki i języka – chwytających obserwowaną rzeczywistość ruchem pewnym i bezdyskusyjnym. Lektura tekstu Clifforda Geertza *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*[3] dręczy na przemian świeżością spojrzenia (w kontekście tradycji antropologicznej) na kwestię uobecnienia autora w tekście antropologicznym i oczywistością tego literackiego zwrotu, który musiał kiedyś nastąpić (w kontekście całej XX-wiecznej humanistyki). Kiedy

[1] R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 132.

[2] Oczywiście przed tym problemem stawał każdy piszący antropolog, wielu z nich świadomie stosowało rozmaite środki literackie, które miały na celu zamaskowanie obecności autora lub ustanowienie jego autorytetu, jednak dopiero Clifford Geertz poruszył tę kwestię tak otwarcie.

[3] C. Geertz, *Dzieło i życie: antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak, S. Sikora. Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Geertz pisał esej *Antropolog jako autor* i zwracał uwagę na literacki charakter antropologii, zwrot lingwistyczny był już dawno zdiagnozowany i opisany. Przewrót, do którego przyczynił się Geertz, dotyczy jednak nieco subtelniejszej materii, bo nie o język tu chodzi, a właśnie o literaturę. O ile granice języka są granicami świata (aż do znudzenia), literatura staje się polem wybiegu, wymykiem.

Geertz malowniczo porównuje dzieła etnograficzne do północnoafrykańskiego muła, który chętniej odwoływał się zwykle do brata swojej matki – konia (jego zdaniem bardziej godnego szacunku), a nie do swojego ojca – osła. Metafora muła ma posłużyć wyodrębnieniu tekstów antropologicznych, tych dziwnych dzieci nauki i literatury, które są tak samo osobne i niepodobne do swoich rodziców jak wspomniany muł. Najchętniej wyparłyby się swych literackich korzeni. Konieczność stworzenia tekstu naukowego z doświadczeń biograficznych staje się prawdziwym przekleństwem antropologa. To przekleństwo każe Geertzowi poruszyć dwie zasadnicze kwestie: sygnowania czyli sposobu konstruowania w tekście pisarskiej tożsamości oraz dyskursu, czyli sposobu wyrażania obejmującego pisarski słownik, retorykę, porządek wywodu.

> Niepewność, która w kategoriach sygnowania pojawia się w postaci problemu, jak i jak dalece wkraczać we własny tekst, w kategoriach dyskursu pojawia się w postaci problemu, jak i jak dalece komponować go w wyobraźni[4].

Otwarte sproblematyzowanie powyższych kwestii nieprzypadkowo prowadzi Geertza do Rolanda Barthes'a. Przywołuje on jego rozróżnienie między autorem a pisarzem – dla autora pisać to czasownik nieprzechodni, dla pisarza przechodni (pisarz zawsze COŚ pisze, dla autora pisanie to czynność pozbawiona strony biernej, uwewnętrzniona). Istnieją tacy autorzy, którzy ustanawiają kategorie dyskursu, wytyczając tym samym pole, w obrębie którego poruszają się inni piszący. Dla naszych czasów charakterystyczna jest postać autora-pisarza, typ bękarta, „uwięzionego pomiędzy chęcią stworzenia urzekającej struktury słownej (…), a chęcią przekazania faktów i idei, traktowania informacji jak towaru”[5].

2. Barbarzyńca

Roland Barthes jest właśnie takim autorem, który w ubiegłym stuleciu, być może w sposób najbardziej wyrazisty, balansował między autobiografi-

[4] Tamże s. 35.
[5] Tamże, s. 34.

zmem a nauką. Mistrz językowej ekwilibrystyki nie tylko pobudza czytelników intelektualnie, ale w swoim pisaniu jest też poruszający, a momentami nawet wzruszający.

W jego ostatniej książce *La Chambre claire* (1980)[6] (niefortunnie przetłumaczonej na język polski jako *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*) już pierwsze zdania każą czytelnikowi metaforycznie przybliżyć się, zamilknąć i pochylić głowę, wykonać wszystkie te gesty, które przygotowują ciało do wysłuchania opowieści:

> Pewnego dnia, dość dawno temu, wpadła mi w ręce fotografia najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Powiedziałem sobie wtedy ze zdziwieniem, które mnie odtąd nie opuszcza: 'Widzę oczy, które widziały Cesarza'[7].

Książka, która rozpoczyna się wyznaniem niemal równorzędnym wobec Proustowskiego „Przez długi czas kładłem się spać wcześnie", musi liczyć się z zarzutem niespełniania kryterium naukowości.

Podjęcie próby pisania o Fotografii eksponuje dylemat, z którym Barthes (i oczywiście nie tylko on) zmagał się od dawna – konieczność wyboru między subiektywnością a nauką, zachowania „porządku wypowiedzi", określenia swojego języka jako „ekspresywny" lub „krytyczny", co nieuchronnie prowadzi do skostnienia i redukcji, wobec których czuł opór na tyle silny, że postanowił wymknąć się w *mathesis singularis*:

> (…) wobec pewnych zdjęć sam siebie wolałem dzikiego, pozbawionego kultury. Tak oto postępowałem, nie mając śmiałości, by sprowadzić niezliczone zdjęcia całego świata – ani też, by rozciągnąć kilka moich własnych zdjęć – do Fotografii w ogóle: krótko mówiąc, znalazłem się w impasie i, jeśli mogę tak rzec, pozostawałem 'naukowo' samotny i bezbronny[8].

Romantyczne dążenie do pozbawienia się kultury to marzenie o byciu barbarzyńcą – tym, kto wydaje z siebie bezsensowne dźwięki, komu obca jest wspólna, zrozumiała mowa. Pragnienie wyobcowania się z języka powszechnej nauki skazywało go na stylistyczną samotność.

3. Powieściowość

Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku to moment przebudzenia Rolanda Barthes'a z utopijnego „snu o naukowości". Rozczarowa-

[6] R. Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard, Paryż 1980.

[7] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii,* przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 11.

[8] Tamże, s. 19.

nie nieprzystawalnością teorii strukturalistycznych do literatury doprowadziło go do „zamierzonej kompromitacji" i w efekcie do rezygnacji z analitycznego języka nauki. Stąd już tylko krok do przekształcenia strukturalistów w pisarzy[9].

Krok, który sam Barthes wykonuje w *Imperium znaków* (1970)[10]. W tym eseju o Japonii, będącym jednocześnie relacją z podróży i traktatem semiotycznym, Barthes odnajduje furtkę, którą może wymknąć się naukowości – to ucieczka w „powieściowość" (*le romanesque*)[11], kategorię we wstępie przywołaną przez Michała Pawła Markowskiego. Można ją rozpatrywać zarówno w relacji do „nagiego" doświadczenia, jak i sposobu jego opisu, charakterystycznego dla Barthes'a, który swoją uwagę koncentruje przede wszystkim na „powieściowej powierzchni życia" i tym samym ulega etnologicznej pokusie, jaką jest zapis zmysłowości. Jako badacza interesuje go to, co fragmentaryczne, chwilowe, tymczasowe i tę nieciągłość życia stara się oddać poprzez rezygnację z klasycznej, płynnej narracji na rzecz „udaremniania ciągłości" wypowiedzi. Barthes rozrywa swoje teksty, podkreśla ich cząstkowość, która jednocześnie nadaje im charakter elementarny. Próbuje wyznaczyć przestrzeń, w której metakomentarz rozpuści się w wielogłosowym tekście, gdzie zniknie dystans między cytatem a komentarzem, by ostatecznie, jak w powieści, to czytelnik dokonał interpretacji. Główną zasadą stylistyczną staje się fragment, rozbicie historii, ideałem wypowiedzi natomiast haiku. „Mając za alibi niszczenie naukowego stylu, dochodzimy do regularnego pisywania fragmentów"[12], paradoksalnie po to, by nie poddać się porządkowi, który zniekształca. Niespójność, ulotność, tymczasowość są swego rodzaju bronią Barthes'a w walce o pełny, precyzyjny obraz przedmiotów intelektu. Powieściowość, której źródeł należy szukać w powieści realistycznej spod znaku Emila Zoli czy Honoriusza Balzaca, ma być czymś na kształt ciała, które uczyniłoby naukowy algorytm-szkielet bardziej ludzkim i mniej strasznym.

Antycypacja dążenia do rozczłonkowania swojej wypowiedzi pojawia się już w latach czterdziestych ubiegłego wieku, w tekście poświęconym Andre Gide'owi. Tortury, jakim poddaje spójną narrację postępują w kolejnych książkach, tak powstają *Fragmenty dyskursu miłosnego* czy quasi-autobiografia *Roland Barthes*, w której wymienia projekty swoich kolejnych książek i gdzie, między innymi, figurują „*Zdania* (ideologia i erotyka Zdania)

---

[9] A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury,* Universitas, Kraków 2006, s. 26.

[10] R. Barthes, *L'empire des signes*, A. Skira, Genewa 1970. Wydanie polskie: R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

[11] Por. M.P. Markowski, *Straszliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, [w:] R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 34–35.

[12] R. Barthes, *Roland Barthes*, s. 107.

(…) oraz *Incydenty* (miniteksty, fałdy, haiku, notatki, gry słów, wszystko, co spada, jak liść)"[13]. Incydenty, zdarzenia można łatwo przeoczyć, Barthes porównuje je do fałdy na tkaninie życia, nie mają zatem siły wydarzenia, nie powodują wyrwy w krajobrazie, a jedynie delikatnie go przekształcają. Zdarzenie to „zerowy stopień zapisu, to tylko, co potrzebne jest, by cokolwiek napisać". Forma, która najdoskonalej potrafi oddać doświadczenie zdarzenia to haiku:

> Sztuka zachodnia przekształca „wrażenie" w opis. Haiku nigdy nie opisuje; jego sztuka jest przeciwopisowa w takiej mierze, w jakiej każdy stan rzeczy jest bezpośrednio, z uporem, triumfalnie przekształcony w delikatną istotę zjawiska: jest to moment dosłownie „nieuchwytny", kiedy rzecz, będąc już tylko językiem, ma stać się mową, ma przejść z jednego języka w drugi (…)[14].

Do odzwierciedlenia tego zawieszenia Barthes dąży w swoich tekstach. Stąd też bierze się jego uwielbienie dla fotografii, w której – podobnie jak w haiku – zastyga to, co ulotne, następuje „żywe znieruchomienie".

Imperium znaków to także książka, której sam temat, czyli próba oddania inności Japonii wobec świata Zachodu, najsilniej zbliża Barthes'a do tradycyjnej etnologii. W książce etnologicznej upatrywał zalet encyklopedii, tworzącej w pewnym sensie nie tylko katalog zachowań, ale i zdarzeń. Tak pojęta encyklopedia

> zapisuje i klasyfikuje całą rzeczywistość, także tę najbardziej ulotną, zmysłową; (…) nie fałszuje Innego, sprowadzając go do Tego Samego; zmniejsza się stopień zawłaszczenia, Ja. Wreszcie ze wszystkich uczonych dyskursów etnologiczny wydaje mu się najbliższy Fikcji[15].

4. Fikcja

Fikcja w ujęciu Barthes'a to „drobne odklejenie, tworzące całościowy, pokolorowany obraz". Można pokusić się o odwrócenie perspektywy i uznać, że w pewnym sensie Barthes nie tyle ucieka od naukowości (za bardzo jej pragnie), co walczy o jej emancypację. Dlaczego nauka nie miałaby mieć prawa do wizji? Czy nauka nie mogłaby się stać fikcjonalna?[16] – pyta. Jeśli spojrzymy na kwestię zmiennych paradygmatów naukowych, jasne stanie się, że

---

[13] Tamże, s. 162.

[14] R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 153.

[15] R. Barthes, *Roland Barthes*, s.102

[16] Tamże, s. 102.

już od dawna mamy do czynienia jedynie (albo aż) ze spójną wizją świata, będącą wynikiem konsensusu. Nauka już jest fikcjonalna.

Częstym zarzutem wobec Barthes'a jest zbytni autobiografizm, brak skrupulatności, obiektywności, frywolność stylu, przez którą podobno cierpi logika wywodu. Barthes swoim oponentom rzuca przynęty na przykład w postaci jawnego odniesienia do śmierci swojej matki w *La Chambre claire*. Nie można jednak zapomnieć, że choć pisze o emocjach, to jednocześnie jest to książka o czysto intelektualnym charakterze. Jeśli potraktujemy jego teksty dosłownie, to faktycznie, może się wydawać, że impresyjność wypowiedzi, jej poetyckość skrywają pustkę[17]. Trudno jednak przypuszczać, by osoba odpowiedzialna za „śmierć autora" w swoich książkach bezwstydnie pisała o autorskich doświadczeniach. W 1968 roku twierdził przecież:

> (…) gdy tylko jakiś fakt zostanie o p o w i e d z i a n y nie dlatego, by mógł bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość, lecz dla celów nieprzechodnich, czyli wyłącznie w granicach praktyki symbolicznej, wytwarza się właśnie owo odłączenie, głos traci swe źródło, autor wkracza we własną śmierć i zaczyna się pisanie[18].

Pisanie pozbawione źródła, w którym podmiot rozmywa się, rozprasza. Indywidualny, wyrazisty styl Barthes'a nie prowadzi do relatywizmu, nie świadczy także o powrocie autora, którego dałoby się zlokalizować, przyszpilić. To nie Roland Barthes, mówi do nas, ale „Roland Barthes" – postać z powieści. To figura – przemytnik, kłamliwy bohater, który podszywa się pod autora i tym samym cały czas rozpruwa tekst od środka.

> Autor, który wychodzi ze swojego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada spójności; jest prostą wielością 'czarowań', miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem olśnień powieściowych. (…). To nie osoba (cywilna, moralna), to ciało.

Tytułowy „Roland Barthes" z autobiografii, ujęty w cudzysłów, jest wytworem Barthes'a – pisarza. W jaki sposób kreuje on wrażenie, że za tekstem, jak za maską, kryje się ktoś, kto mówi do nas, a nie recytuje?

Poprzez quasi-autobiografizm, publiczne zwracanie się w książkach ku osobistym doświadczeniom, które niejednokrotnie stanowią punkt wyjścia dla teoretycznych rozważań, Barthes daje podstawy swoim teoriom w pewnym sensie niepodważalne, nie podlegające dyskusji, dzięki czemu stanowią

---

[17] Paradoksalnie, takie stwierdzenie mogłoby bardzo zadowolić Barthes'a, o ile weźmiemy pod uwagę pustkę rozumianą w kontekście japońskim – tę pustkę semiotyczną, która nie dopatruje się głębi poza znakami, oczyszcza, „pustoszy" rzeczy z sensu.

[18] R. Barthes, *Śmierć autora,* przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, 1–2, s. 247.

fundament idealny. To zdradzanie się przed czytelnikiem, nieukrywanie swojej osoby, a czasami wręcz manifestowanie Ja sprawia, że czytelnik nie może już wyskoczyć poza orbitę jego wpływów, nawiązuje się silna emocjonalna więź przez co wydaje się, że Barthes mówi nam coś od siebie, zdradza nam swoje najskrytsze tajemnice, tyle że dotyczą one naukowych teorii.

Charakterystyczne jest dla Barthes'a lawirowanie między pierwszą a trzecią osobą, wytyczanie zaimkami pola między nauką a literaturą:

> mówienie o sobie 'on' może oznaczać: mówię o sobie trochę jak o zmarłym, w lekkiej mgiełce paranoicznej emfazy, albo jeszcze: mówię o sobie jak aktor Brechta, który musi oddalić graną przez siebie postać: 'pokazać' ją, nie ucieleśnić (…)[19].

W pewnym sensie jest to tęsknota za tekstem, który byłby jak obraz i paradoksalnie, „Roland Barthes" działa jak zwierciadło, im więcej go w tekście, tym rama staje się coraz mniej widoczna, a na pierwszy plan wybija się nasza twarz. To postulowane już wcześniej zmartwychwstanie czytelnika, dokonuje się tu w praktyce. Lektura ostatnich tekstów Barthes'a każe nam – czytającym – nieustannie odnosić się do siebie, do swoich sądów, wspomnień i odczuć.

5. „Roland Barthes" jako metoda

Należałoby się zastanowić, czy możliwe jest takie zastosowanie „Rolanda Barthes'a", które nie będzie tylko naśladownictwem, echem stylu Barthes'a, ale inkorporacją, czyli specyficznym przekroczeniem granic ciała i języka. Chodzi mi nie tyle o powielenie figury – przemytnika, co o uruchomienie własnej, wytworzenie czegoś na kształt wirtualnego awatara, działającego w naszym imieniu, ale na poziomie nam niedostępnym. „Roland Barthes" potraktowany jako metoda pozwalająca na umiejętne balansowanie między nauką a literaturą, poza „powieściowością" posługuje się dwiema kategoriami: fascynacją i atopią. Fascynacja nieodłącznie związana jest z czarem, z nieuchwytnym wrażeniem, że coś nas do siebie przyciąga, uwodzi. Dotyczy ona przede wszystkim przedmiotu badania, do którego zawsze należy podchodzić z czułością. Fascynacja skłania do podjęcia wysiłku doszukania się tego, co ją wywołuje. Dzięki niej jesteśmy w stanie krążyć wokół badanego obiektu i wejść z nim w relację, która pozwala na stworzenie panoramicznego obrazu, który rozrasta się z detali. Atopia jest natomiast rozproszeniem podmiotu w tekście. Ponieważ ucieczka od swojej

[19] R. Barthes, *Roland Barthes*, s. 183.

intelektualnej siedziby jest niemożliwa, jedyną dostępną wewnętrzną doktryną może być atopia, czyli dryfujące pomieszkiwanie. Uobecnienie autora w tekście w tym przypadku polega na jego ciągłym przemieszczaniu i myleniu tropów, bo przecież

> tekst nie może niczego opowiedzieć; porywa moje ciało gdzie indziej, daleko od mojej wyobrażonej osoby, ku czemuś w rodzaju języka bez pamięci, języka Ludu, bezpodmiotowej masy (czy też uogólnionego podmiotu), mimo iż dzieli mnie od tego jeszcze mój sposób pisania[20].

"Roland Barthes" as method

Summary

This article attempts to consider whether the distinctive style of writing developed by Roland Barthes can be acquired by other researchers and used as a method of writing their academic texts. "Roland Barthes" is understood here as a figure of speech that combines the features of the author, the narrator and protagonist of the text, while eluding definitive clarification. Creating an academic text based on biographical experience is risky (ethnographers know this best of all). However, such a composition allows one to get closer to a degree inaccessible for texts that avoid literariness.

---

[20] Tamże, s. 10.


12e Arrt
RUE
ROLAND BARTHES
1915 - 1980
ÉCRIVAIN ET SÉMIOLOGUE FRANÇAIS

IMPERIUM MITU

Maria Gołębiewska

Naturalizacja mitu według Rolanda Barthes'a

Tekst prezentuje zróżnicowane stanowisko Rolanda Barthes'a wobec natury i tego, co naturalne – stanowisko obecne *implicite* w jego tezach na temat naturalizacji mitu. W *Przedmowie* do *Mitologii* Barthes pisał:

> U początku owej refleksji leżało najczęściej uczucie zniecierpliwienia wobec 'naturalności', w jaką prasa, sztuka i opinia publiczna ubierają bezustannie rzeczywistość, która, mimo że do nas należy, pozostaje przecież całkowicie historyczna: jednym słowem, dręczyło mnie to, że w opisie naszej rzeczywistości cały czas widzę pomieszanie Natury z Historią, i chciałem uchwycić w nienagannym wystroju *tego, co oczywiste*, ideologiczne nadużycie, które – moim zdaniem – zostało pod nim ukryte[1].

Punktem wyjścia rozważań jest komentarz do cytowanych powyżej zdań, autorstwa Krzysztofa Kłosińskiego, zawarty w jego wstępie do *Mitologii*. Kłosiński za Barthes'em wyróżnia „kolejność kroków" postępowania badawczego, dzięki któremu Barthes próbuje uchwycić związki mitu i natury aż po naturalizację mitu. Jest to:

1) uchwycenie naturalności rzeczywistości, czyli właśnie (…) „zobaczenie tego, co się widzi, bezpośrednio danego do dyspozycji" (Barthes: „dręczyło mnie to, że w opisie naszej rzeczywistości cały czas widzę pomieszanie Natury z Historią");
2) zaprzeczenie owej naturalności przez odwołanie się do historyczności (Barthes: „rzeczywistość, która, mimo że do nas należy, pozostaje przecież całkowicie historyczna");
3) uznanie mistyfikacji („ideologiczne nadużycie") i intuicyjne określenie jej jako „mitu" („pojęcie mitu dobrze oddaje te fałszywe oczywistości");

[1] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 27, podkr. R. B.

4) uznanie mitu za mowę i poszukiwanie znaczeń jej „słów" („tym, czego wszędzie szukałem, są znaczenia")[2].

Argumentacja wymaga dokonania rozróżnień między pojmowaniem natury oraz tego, co naturalne. Szerokie rozpatrywanie tego, co naturalne jest obecne nie tylko w myśli filozoficznej, ale też w myśleniu i mowie potocznej, choćby w zdaniu „To jest naturalne". Takie presupozycje dotyczą pytań i kwestii filozoficznych – bytu jako tego, co naturalne, poznania jako tego, co naturalnie dane człowiekowi, działań, które byłyby naturalne.

Natura i to, co naturalne

W XX wieku szerokie ujmowanie natury i tego, co naturalne (w tym prawa naturalnego) opiera się między innymi na przeciwstawieniu naturze – tego, co kulturowe. Jednak u źródeł koncepcji prawa naturalnego, u Tomasza Akwinaty naturalny charakter reguł postępowania łączy się ze źródłem rozumności człowieka – z Bogiem jako inteligencją najwyższą, jak też z boskim porządkiem natury materialnej, cielesnej. Inaczej jest pojmowane to, co naturalne, począwszy od Renesansu – prawo naturalne dotyczy człowieka jako bytu racjonalnego, obdarzonego rozumem i w związkach z naturą, z materią, z cielesnością. Porządek przyrody – świata danego człowiekowi zmysłowo oraz porządek Boga – transcendencji ujmowane są tu jako odrębne, choć Bóg stanowi podstawę i zasadę wszechrzeczy (filozofia Grotiusa i jego koncepcja prawa naturalnego).

Natomiast zdaniem Thomasa Hobbesa, w jego filozofii pochodzącej z połowy XVII wieku, człowiek niejako wyodrębnia się z natury i ją przekracza. Państwo jest przez Hobbesa rozpatrywane jako strażnik owej wspólnoty ludzi i jej reguł, wyodrębnionych z natury i jej zasad – z praw natury jako reguł walki i przetrwania za wszelką cenę. Specyficzny rozdział tego, co naturalne i tego, co powoływane przez człowieka odnajdujemy również w ówczesnej koncepcji kultury Samuela von Pufendorfa oraz w filozofii państwa i prawa Johna Locke'a. Wedle Locke'a człowiek powołuje własne uniwersum niejako obok natury – specyficzne uniwersum wspólnoty ludzkiej – w ludzkim świecie społecznym i kulturowym. W koncepcji Locke'a można dostrzec, iż natura nie jest tym, co sprzeczne z kulturą, ale natura i kultura wzajemnie się dopełniają. Podobny związek natury i kultury można zauważyć w Heglowskim zestawieniu Natury oraz Kultury, podlegającej prawom rozwoju Ducha, a także w filozofii życia Wilhelma Diltheya i Georga Simmla z drugiej połowy XIX wieku. Natomiast wiek XVII i XVIII

[2] K. Kłosiński, *Sarkazmy*, [w:] R. Barthes, *Mitologie*, s. 11.

przynosi dodatkowo jeszcze przeciwstawienie tego, co naturalne, oraz tego, co „sztuczne" (słowo, które swoją etymologię, nie tylko w języku polskim, zawdzięcza odwołaniu do terminu „sztuka"). Sztuczność przeciwstawiano naturalności jako to, co konstruowane, tworzone przez człowieka, powoływane *ex nihilo*, a co ceniono wyżej (twory sztuki, jak i wytwory techniki) niż proste, pospolite twory natury. Właśnie wspomniane zestawienia natury i kultury oraz naturalności i sztuczności odnajdujemy w pracach Barthes'a. Dopełniane są jeszcze jednym zestawieniem – Natury i Historii, znanym z filozofii Hegla i heglizmu.

Barthes – mitoklasta wobec Natury

Zagadnienie naturalizacji mitu to jeden z głównych tematów książki Rolanda Barthes'a *Mitologie.* Mowa, jak podkreśla Barthes, „sama posiada pewne predyspozycje mityczne", co można by nazwać „ekspresywnością mowy"[3]. Jednak przede wszystkim to „język ulega mitowi"[4], ponieważ mit jest wtórnym porządkiem sensu, wtórnym systemem semiologicznym wobec języka potocznego, czyli „pierwszego języka"[5], opróżnionego przez mit z jego sensu pierwotnego – sensu związanego z codzienną komunikacją i potocznym myśleniem. Jak wiadomo, wedle Barthes'a przypisanie wtórnego sensu i zarazem zniekształcenie sensu pierwotnego przez mit skutkuje pewną absolutyzacją znaczenia danego znaku, a takie mityczne „znaczenie jest mitem samym"[6]. Brak jest bowiem dystansu użytkowników mitu wobec znaku (słowa) mitycznego. Barthes argumentuje:

> Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej – jak okiem sięgnąć – przez sposób jej wytwarzania lub wykorzystywania przez ludzi; mit natomiast przywraca obraz *naturalny* tej rzeczywistości[7].

Naturalizacja mitu jest odwrotnością pracy i zadania mitologa – demistyfikacji mitu i przywrócenia go Historii, czyli czasowej diachronii.

Już na początku *Mitologii* – zbioru tekstów eseistycznych, rozszerzonego o metodologiczne opracowanie, Roland Barthes wprowadza dialektyczną opozycję Historia – Natura. Jej potwierdzenie odnajduje w porządku posługiwania się znakami, a szczególnie w mitycznym zawładnięciu znakiem,

---

[3] Por. R. Barthes, *Mitologie*, s. 264.

[4] Tamże, s. 265.

[5] Por. tamże, s. 264.

[6] Tamże, s. 253.

[7] Tamże, s. 277, podkr. R. B.

a więc i naszym myśleniem zarazem. Ujmuje procesy mityzacji między innymi jako procesy mistyfikacji, zaś zadanie mitologa – badacza mitów ukazuje jako pewną demistyfikację, a ostatecznie badacz okazuje się mitoklastą. Opozycyjna wobec działań mitologa, a zatem wobec demistyfikacji mitu, jest naturalizacja mitu, która wydarza się przy bezkrytycznym jego przyjmowaniu, szczególnie przy przekształceniu mitu – z przedmiotu wiary – w przedmiot wiedzy prawomocnej. Naturalizacja mitu to przyjmowanie znaku mitycznego wraz z jego znaczeniem, czyli pojęciem maksymalnie ujednoznacznionym, za źródło wiedzy niepodlegającej namysłowi, a tym bardziej wątpieniu czy krytyce. Jak zauważa Barthes, jego własne ujmowanie mitu jest odległe od innych mitologicznych koncepcji, dlatego przewiduje: „Przeciwstawi mi się tysiąc innych znaczeń słowa *mit*"[8]. Dodać należy, że są to koncepcje ujmujące mit najczęściej jako źródło wieloznaczności czy to symbolicznej, czy wprost religijnej, otwierającej znak mityczny na interpretację (między innymi Ernst Cassirer, Paul Ricoeur).

Z kolei w *Systemie mody* Barthes podkreśla, że naturalizacja znaków jest procesem, dokonującym się w ogóle w kulturze, czyli tam, gdzie rzeczy „przemieniają" się w znaki, a to, co zmysłowe – w znaczące[9]. W kulturze usystematyzowane zbiory znaków

> tworzą ‘naturalistyczną' wizję ubioru i świata, (…) na swój sposób (zarazem utopijny i realny) łączą się ze społeczeństwem, które je wytwarza, podczas gdy system czystych i wyrażonych znaków zawsze przedstawia jedynie wysiłek podejmowany przez ludzi w celu wytworzenia ‘trochę sensu' poza wszelką treścią. Zrozumiała jest zatem ogólna wartość wszelkiej przemiany znaku w rację[10].

Ludzie wytwarzają znaki, aby „nasycić rzeczywistość znaczeniem"[11], ale równocześnie starają się ukryć swoją sprawczość, wytwórczość powoływanych systemów, właśnie naturalizując te systemy znaków oraz dokonując poddania ich pewnym racjom – w ten sposób starają się „przemienić stosunek semantyczny w naturalny lub racjonalny"[12]. Ostatecznie więc prowadzi to do władania znakiem i znaczeniem, do podporządkowania indywidualnej intencji znaczeniowej – znaturalizowanej konwencji, która nie tylko stanowi umotywowanie subiektywnego wkładu twórczej jednostki w systemy znakowe, ale zawłaszcza język i znaki wytwarzane przez podmiot, nawet

[8] Tamże, s. 239, przypis 1, podkr. R. B.

[9] Por. R. Barthes, *System mody*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 282.

[10] Tamże, s. 281.

[11] Tamże.

[12] Tamże, s. 282.

w jego samookreśleniu i ekspresji. Odwołując się do teorii aktów mowy Johna L. Austina, czyli do koncepcji niemal rówieśniczej tezom Barthes'a, powstałej w latach pięćdziesiątych, można powiedzieć, że podmiot wobec systemów znakowych – ich esencjalnej naturalizacji i ponadhistorycznej racjonalizacji – zostaje pozbawiony swej indywidualnej sprawczości i staje się performatywny dopiero jako element większej całości: grupy, klasy, środowiska społecznego. Mówiąc inaczej, systemy znakowe przechodzą od opisu, deskrypcji – do normatywności i ustanawiania świata społecznego, bo stają się źródłem wzorców, reguł i uprawnień dla pojedynczych uczestników życia społecznego i kultury.

Według Barthes'a podmiot powinien uznać własną sprawczość wobec tej normatywnej – znaturalizowanej i zracjonalizowanej ogólności znaków, ale odwołując się do bardziej ogólnego porządku. Jaki to porządek? Barthes powraca do tez Hegla, którym pozostaje wierny – chodzi o najogólniejszy porządek Historii, ujmujący dziejowe przemiany bytu i myśli zarazem. To dzięki wizji dynamicznego, stającego się wciąż porządku Historii powinien odnaleźć się podmiot – jednostka umieszczona w dziejowym szeregu innych ludzi. To tutaj jest umieszczone, adekwatne do czasu, określenie kondycji człowieka, który – niepomny dynamiki stawania się bytu – pragnie zatrzymać wizję siebie i świata, utrwalić porządek znaków i znaczeń, które przecież podlegają zmianom. W tym celu dokonujemy ich naturalizacji, rozpoznając w nich esencje bytu oraz racjonalizacji, dostrzegając w nich trwałe i ponadhistoryczne znaczenia – pojęcia myśli. Jednak wedle Barthes'a – podążającego za Heglem i jego wizją dynamicznego bytu stającego się w czasie – człowiek, jego kondycja i wytwory, w tym kultura i systemy znakowe oraz wszelka normatywność, byłyby zmienne. Można powiedzieć, odwołując się do potocznych określeń, że byłyby one – „z natury", „w swej istocie" – dziejowe i historyczne[13]. Równocześnie reguły poznawcze, ale także normy moralne i prawne nadal domagają się racjonalnego uprawomocnienia – odwołania do tego, co byłoby „z natury" racjonalne.

Jednak aby scharakteryzować samo ujęcie naturalizacji mitu, które według Barthes'a dokonuje się w każdej kulturze i byłoby cechą antropologiczną, trzeba przybliżyć jego pojmowanie Natury. Jest ono mocno osadzone i w nowożytnej francuskiej opozycji: naturalne – sztuczne, i w Heglowskiej opozycji: natura – kultura, czyli w opozycji porządku bytu wraz z jego bezpośredniością oraz Ducha, któremu byt zawdzięcza myślenie i tym samym myślowe zapośredniczenie. Barthes jako „naturalne" określa:

[13] Por. R. Barthes, *Mitologie*, s. 172: „z lęku przed naturalizowaniem moralności moralizuje się Naturę, ukrywa się pomieszanie porządku politycznego z porządkiem naturalnym"; s. 218: „samą Naturę uczynić historyczną".

1) to, co wrodzone, więc źródłowe i esencjalne, *physis* podlegającą afirmacji samego Barthes'a, przeciwstawioną „sztuczności”[14];
2) to, co przyrodnicze, poddane naukom biologicznym, nie zaś naukom technicznym;
3) to, co ponadczasowe, ponadhistoryczne, co wykracza poza historię i nie jest to system ani struktura (synchronia zakorzeniona w diachronii), a co Barthes nazywa „Nadnaturą”[15];
4) to, co bezpośrednie, zestawione z kulturą i historią jako zapośredniczonymi porządkami Ducha;
5) to, co ujmuje się potocznie jako „naturalne” w ramach danej kultury, zatem to, co uznaje się w niej za oczywiste, bezpośrednie, konieczne, a nawet banalne – jest to wykreowana kulturowo „uniwersalność” natury[16];
6) mieszczańska *pseudo-physis* zestawiona z „dziką” naturą, znaną innym kulturom i cywilizacjom – to oswojona natura przewodników turystycznych, głównie dziewiętnastowieczne przedstawienia-znaki natury dostępnej w ramach bezpiecznego „świata przeżywanego” europejskiej kultury.

Pewne wykroczenie poza tak pojętą naturalność stanowiła wspomniana już „sztuczność” jako kategoria osiemnastowiecznej estetyki i teorii sztuk – naddane uformowanie, które Barthes łączy częściowo z pojęciem stylu. Trzeba zaznaczyć, że Barthes rzadko używa terminu „natura ludzka”[17], konsekwentnie posługując się określeniem „kondycja ludzka”, a więc kondycja wytworzona w ramach danej kultury i – co ważniejsze – podlegająca historycznym przemianom i zarazem determinantom[18]. Należy też dodać, że Barthes posługuje się często przysłówkiem „naturalnie” jako słowem normatywnym we własnej argumentacji[19].

Do jakiego pojmowania natury odwołuje się sam Barthes, przeprowadzając swoją krytykę naturalizacji mitu? Wskazuje błędność utożsamienia „naturalności” z potocznie pojętą oczywistością (rzeczywistość jest „naturalna”, zachowania są „naturalne”), wtedy bowiem elementy opozycji: Natura – Historia ulegają pomieszaniu. Wedle Barthes'a natura jest bezpośrednia i niezapośredniczona, zaś kultura – podobnie jak u Hegla – jest zaw-

---

[14] Por. tamże, s. 214–215, tekst *Plastik*.

[15] „Nadnatura” – por. tamże, s. 65, s. 149, s. 190, s. 204.

[16] „Natura” wykreowana jako „uniwersalność” – por. tamże, s. 118; naturalność jako argument kulturowy – por. tamże, s. 107, tekst *Befsztyk i frytki*.

[17] Por. tamże, s. 206.

[18] Por. tamże, s. 127, s. 207, s. 218: „mit kondycji ludzkiej”.

[19] Por. tamże, s. 39: „Trzeba naturalnie zrozumieć”, „Naturalnie samo działanie Sprawiedliwości ma tu o wiele większe znaczenie niż jej treść”.

sze wynikiem zapośredniczenia. Łatwo tu odkryć Heglowski prymat zapośredniczenia, mediatyzacji bytu przez to, co duchowe i myślące. Natura, przyroda to byt dany w swej bezpośredniości, jeszcze przed wtargnięciem myśli. Człowiek jako Duch Subiektywny, myślący nie stanowi dodatku do przyrody, lecz warunek jej ukształtowania – ukształtowania bytu w ramach koniecznego porządku dziejowego. Historia jako dziedzina wiedzy o procesach koniecznego porządku dziejowego stanowi przekroczenie Natury i zarazem włącza Naturę do tego porządku – porządku Ducha, czyli myśli i działań wynikających z racjonalnych procesów myślenia.

Przywoływane przez Barthes'a zestawienie Natury i Historii Hegla ma podstawę w innym Heglowskim zestawieniu: Natury i Kultury jako dziedziny wytworów Ducha (a więc także człowieka jako Ducha Subiektywnego). I Przyroda, i Kultura są wpisane w procesy dziejowe, ujmowane przez naukę zwaną Historią. Za Heglem należałoby uznać, że mitologizacja (jak i naturalizacja mitu), dokonywana przez człowieka, przebiega w ramach dziejowości i ujmować je powinna Historia. Barthes za Heglem zakłada, że wszystko jest przedmiotem Historii i Kultury – i mit, i sama natura, i natura jako przedmiot mitu, i naturalizacja mitu. Dlatego nieuprawnione jest rozpatrywanie mitu poza kontekstem Historii i Kultury (relatywnych, ale zarazem dziejowo zdeterminowanych) i doszukiwanie się w nim pozahistorycznej Esencji, utożsamianej z domniemaną stałą czy źródłową Naturą. Zdaniem Barthes'a, naturalizacja mitu ma jako podstawową wadę – bezpośredniość, czyli czynienie z mitu potocznej i banalnej oczywistości, nie dawanie do myślenia, lecz przyjmowanie go na wiarę wraz z jego ujednoznacznieniem. Jak wiadomo, według Barthes'a wieloznaczność języka potocznego i otwarcie go na przekształcenia, na kreację, dokonywaną przez wszystkich użytkowników – zostają ograniczone w procesach mitologizacji. Mit, który zawłaszcza słowa języka potocznego, oczyszczając je z pierwotnego sensu, pozostawia opustoszałą formę – wprowadza w to miejsce własne znaczenie „pasożytnicze", na skutek „znaturalizowania" ujednoznacznione. Mit jest słowem wyprowadzonym z języka potocznego, lecz nie poza język potoczny, a naturalizacja mitu polega między innymi na ponownym osadzeniu słowa mitycznego w obrębie języka i myślenia potocznego, które łatwo ulega argumentom dotyczącym domniemanej „naturalności", czyli oczywistości potocznych sądów. Dodatkowo jeszcze mit okazuje się służyć jedynie użyteczności i interesom. „Ludzi nie wiąże z mitem relacja prawdy, ale relacja użyteczności"[20], a więc zarazem polityki, jak i ekonomii.

> Bo ostatecznym celem mitów jest unieruchomienie świata. (…) Mity są tylko nieustannym, niezmordowanym naleganiem, podstępnym i nieugiętym żą-

---

[20] Tamże, s. 279.

> daniem, by wszyscy ludzie rozpoznali się w tym wiecznym – a przecież powstałym w określonym czasie – obrazie, który pewnego dnia im nadano, jakby miał odtąd obowiązywać zawsze. Bo Natura, w której ich zamknięto pod pretekstem uwiecznienia, jest tylko Użytkiem. I ten Użytek, bez względu na jego wielkość, muszą oni wziąć w swoje ręce i przekształcić[21].

Obok wytwarzania dzięki mitom – ponadhistorycznego esencjalizmu, Barthes ujmuje naturalizację mitu jako wytwarzanie w ramach rozmaitych mitologii „fałszywej natury", czyli przedstawień natury społecznie i kulturowo „oswojonej". Jak podkreśla, „mitologia uczestniczy w wytwarzaniu świata", równocześnie „uznając stałą zasadę, że człowiek w społeczeństwie mieszczańskim jest bezustannie zanurzany w fałszywej Naturze"[22], *pseudo-physis*. Można zauważyć, że naturę – jako to, co zastaje i przekształca człowiek – Barthes stara się sprowadzić do przedmiotu i narzędzia działania ludzi w ramach Historii. Natura jest więc – jak to pomyślał Spinoza, a później Hegel – zawsze zapośredniczona przez Ducha i myśl, nigdy obojętna i nigdy obca człowiekowi, bo związana z nim racjonalnością i poddana mu jako bytowi rozumnemu.

Barthes – mitograf wobec Historii

Roland Barthes rozpatruje mit inaczej niż ujmował go Claude Lévi-Strauss czy na przykład Ernst Cassirer. Barthes dostrzega w micie możliwe wykroczenie poza historię i jej różne narracje ujmujące działania człowieka w czasie, w ich następstwie i skutkach. Pisze:

> Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej – jak okiem sięgnąć – przez sposób jej wytwarzania lub wykorzystywania przez ludzi; mit natomiast przywraca obraz *naturalny* tej rzeczywistości[23].

Takie działanie mitu

> odwróciło rzeczywistość, opróżniło ją z historii i wypełniło naturą, (…) wyciągnęło z rzeczy ich ludzki sens w taki sposób, żeby musiały oznaczać brak ludzkiego znaczenia[24].

Barthes odwołuje się tutaj do opozycji kultury jako tego, co tworzone dzięki aktywności człowieka oraz natury jako tego, co przez nas zastane

---

[21] Tamże, s. 292.

[22] Tamże.

[23] Tamże, s. 277, podkr. R.B.

[24] Tamże.

w świecie i uznawane za konieczne, a nawet esencjalne. Według Barthes'a mit jest „nadany" człowiekowi w określonym momencie, ale ma wykraczać poza czasowy porządek ludzkiego tworzenia, „jakby miał odtąd obowiązywać zawsze"[25], jakby był w swej konieczności Naturą, w której „zamknięto"[26] nas wraz z naszymi dziełami i działaniami, dokonaniami i intencjami. Taka naturalizacja mitu byłaby, zdaniem Barthes'a, wynikiem pewnych procesów historycznych, a zarazem przejawem pewnej reguły historycznej i kulturowej. Barthes uznaje, że wzajemne wspomaganie naturalizacji języka i naturalizacji mitu skutkuje ujawnieniem, „demistyfikacją" dzięki językowi – mitu, który sam jest mistyfikacją, dotyczącą między innymi Natury (w tym przypadku mitu tego, co naturalne). Jak wiadomo z lektury *Mitologii*, zadanie Mitologa to demistyfikacja mitu, która jest przeciwieństwem jego naturalizacji, dokonywanej z kolei przez wyznawców danej mitologii.

„Norma mieszczańska", którą uznaje Barthes za głównego wroga Mitologa – badacza mitów, odwołuje się właśnie do owej normatywnej naturalności. Wedle Barthes'a chodzi o przywrócenie tej normatywności – aspektu historycznego i kulturowego, czyli o przywrócenie normie – statusu wytworu człowieka. Mówiąc inaczej, historia wprowadza tutaj element konieczności dziejowej i zarazem zmiany, czyli historycznej determinacji wraz z relatywizacją, zaś kultura wprowadza z kolei element odpowiedzialności człowieka za własne wytwory. Natomiast naturalizacja mitu pozbawia ludzi możliwości wzięcia na siebie odpowiedzialności za poszczególne mity, ale też za normatywność jako podstawę określonych mitologii. Zgodnie z taką wizją znaturalizowanego mitu, z „mistyfikacją" – mitologie powstawałyby niejako same i byłyby konieczne, czyli koniecznie akceptowalne, jak twory natury[27]. Jednak mitologie są wytworami człowieka – określonych społeczności i ich kultur, są poddane historycznym koniecznościom, ponieważ to Historii, nie zaś Naturze „nic nie może się wymknąć"[28]. Barthes zauważa opór mitu i „użytkowników" mitu wobec historycznych determinant i własnej odpowiedzialności. „Wszystko – treść i fotogenika zdjęć, wypowiedź, która je uzasadnia – zmierza do usunięcia determinującego ciążenia Historii"[29].

Jak wspomniano, Barthes nie odwołuje się do argumentu „natury ludzkiej", uznając takie sformułowanie za esencjalistyczne, ponadhistoryczne nadużycie. Pisze w tym kontekście między innymi o „bardzo starej mistyfikacji, która zawsze polega na umieszczaniu Natury u podstaw Historii", co pozwala

[25] Tamże, s. 292.

[26] Por. tamże.

[27] Por. tamże, s. 153 – przekazy „z utopijnym obrazem świata, który poprzez widowisko w pełni klarowne uporczywie usiłuje pogodzić człowieka z Naturą".

[28] Tamże, s. 185.

[29] Tamże, s. 217.

bardzo szybko dojść do głęboko ukrytego sedna uniwersalnej natury ludzkiej. Postępowy humanizm – przeciwnie – musi zawsze dążyć do odwrócenia terminów tego bardzo starego oszustwa, bez przerwy oczyszczać naturę, jej „prawa" i „granice" po to, aby odkryć w nich Historię i w końcu samą Naturę uczynić historyczną[30].

Barthes wyraźnie odróżnia Historię jako podstawę mitu oraz mit jako mający swoją historię, wskazuje zatem podwójne ich uwikłanie. „Mit pozbawia przedmiot, o którym mówi, wszelkiej Historii. W micie historia wyparowuje"[31] – mit żywi się historią, ale pozbawia ją dialektycznej zmienności, pozostawiając jedynie determinację, konieczny porządek następstw. Barthes pisał: „Mit oddaje się na usługi historii w dwojaki sposób: poprzez swoją formę, która jest tylko relatywnie umotywowana, i poprzez swoje pojęcie, które z natury jest historyczne"[32]. Równocześnie każdy mit „może zawierać w sobie własną historię i geografię"[33] – konkretne umiejscowienie czasowe i przestrzenne mitu, źródeł, skąd zaczerpnął znaki i obszar oddziaływania znaczeń. Jak podkreśla Barthes,

nie ma żadnej stałości w pojęciach mitycznych: mogą się one tworzyć, zmieniać, rozpadać i całkowicie znikać. I dlatego, że są historyczne, historia może je łatwo likwidować. Ta niestałość zmusza mitologa do posługiwania się odpowiednio dostosowaną terminologią (…): chodzi o neologizm. Pojęcie jest elementem tworzącym mit: jeśli chcę odszyfrować mity, muszę dobrze opanować nazywanie pojęć. Kilka znajdę w słowniku: Dobroć, Dobroczynność, Zdrowie, Ludzkość itd. Ale te pojęcia nie są z definicji historyczne[34].

Są one systematyczne bądź strukturalne, ale zdają się ponadczasowe i dlatego mit może podlegać naturalizacji. Mit zdaje się do „skradzionego"[35] znaku dodawać możliwości interpretacji, udaje niejako wzbogacenie tego pierwotnego znaku – jego materialnej formy o znaczenie poddawane interpretacji. Barthes ukazuje to na przykładzie znaków matematycznych, których czystość znaczeniowa zdaje się chronić przez mitycznym nadużyciem – dodany sens do algorytmu matematycznego uznaje się za pewną jego interpretację[36]. Jednak język właściwy interpretacji, czyli język literatury, a w szczególności poezji, oparty wprost na wieloznaczności – najlepiej bro-

---

[30] Tamże, s. 218.
[31] Tamże, s. 287.
[32] Tamże, s. 271.
[33] Tamże, s. 285.
[34] Tamże, s. 252.
[35] Por. tamże, s. 264.
[36] Por. tamże, s. 265.

niłby się przed mitem i mityzacją[37]. Jak podkreśla Barthes: „Bunt pisania był aktem radykalnym, dzięki któremu pewna liczba pisarzy próbowała zanegować literaturę jako system mityczny"[38].

W odwołaniu do przedstawionych tez Barthes'a można zapytać: czy Heglowski porządek Historii jako ujmujący konieczności dziejowe jest również mitem? Jak wiadomo z tekstów Barthes'a pochodzących z lat sześćdziesiątych, jego odpowiedź brzmi: tak. Dodatkowo jeszcze Heglowski mit Historii przekształcono w „mieszczańską Normę"[39], a przede wszystkim w ideologię. Mitologie podlegają bowiem ideologicznemu ujednoznacznieniu, a takie „ideologiczne nadużycie Mitu" ułatwia użytkownikom mitu – akceptację swojej społecznej i politycznej sytuacji, przypisując jej charakter „naturalny", czyli charakter oczywistości. Ideologie czynią z użytkowników mitu – wykonawców Mitu, pozbawiając wiedzy o jego historycznym i kulturowym kontekście. Co więcej, pozbawiają uczestników kultury mitotwórczych wpływów, które są normotwórcze. Dlatego Barthes w swoich tekstach na temat różnych odmian narracji historycznych postulował modernizacyjną indywidualizację Historii, czyli wprowadzenie nowoczesnych ideologii indywidualnych. Jednocześnie postulował odróżnienie historii jako nauki skazującej podmiot autorski na milczenie (znana teza krytyczna, sprzeciwiająca się strukturalistycznej „śmierci autora") – od mikrohistorii biograficznych, których projekt sam realizował od początku lat siedemdziesiątych.

Barthes – Mitolog

O uczestnikach kultury, wśród których są Mitolodzy, Roland Barthes pisał:

> nieustannie błądzimy między przedmiotem a jego demistyfikacją, niezdolni do ujęcia jego całości: bo jeśli zgłębiamy przedmiot, to uwalniamy go, ale też niszczymy; jeśli pozostawimy mu jego ciężar, ocalimy go, ale pozostanie on nadal zmistyfikowany[40].

Barthes wielokrotnie podkreśla niejasny poznawczo i etycznie status Mitologa, który do pewnego stopnia pozbawia własną społeczność pewności wiary i wiedzy, uzyskiwanej w dużej mierze dzięki mitom. Właśnie takiej pewności ma służyć naturalizacja mitu – i esencjalizm mitu, i przekształcanie mitologicznych przekonań w potoczne oczywistości oraz ideologie. Mi-

---

[37] Por. tamże, s. 266.

[38] Tamże, s. 268.

[39] Por. tamże, s. 25.

[40] Tamże, s. 296.

tolog uzyskuje łatwo – jako samoświadomy uczestnik kultury i użytkownik mitów – dostęp do nich:

> Ta zgoda mitologii usprawiedliwia mitologa, ale go nie zadowala: jego podstawowym statusem pozostaje ciągle status wykluczenia. Mitolog, usprawiedliwiony przez politykę, jest jednak od niej daleki. Jego słowo jest metajęzykiem i niczego nie może zdziałać; co najwyżej odsłania, ale pozostaje pytanie komu? Jego zadanie pozostaje zawsze dwuznaczne, zakłopotane swym etycznym pochodzeniem[41].

Można powiedzieć, że ostatecznie Barthes zajmuje dialektyczne stanowisko wobec mitu – jest Mitologiem, który staje się Mitoklastą. Odkrywa mistyfikację mitu, dokonuje demistyfikacji, oskarża go: „nie ma oskarżenia bez prawdziwych narzędzi analitycznych, nie ma semiologii, która w końcu nie stałaby się *semioklastią*"[42]. Czy jednak pozostaje możliwość ucieczki przed mitem albo zapanowania nad nim, skoro jego tworzenie jest jedną z podstawowych potrzeb człowieka, wydanego historycznej zmienności bytu i myśli? Rozwiązaniem problemu hegemonii mitologicznej – kulturowej i społecznej okazuje się usztucznienie mitu. Barthes pisał: „najlepszą bronią przeciwko mitowi jest być może umitycznienie mitu, wytworzenie *mitu sztucznego*: a ten odtworzony mit będzie prawdziwą mitologią. Skoro mit kradnie język, dlaczego nie ukraść mitu?"[43]. Usztucznienie mitu bowiem neguje jego skłonność, czyli zarazem skłonność jego użytkowników do naturalizacji i esencjalizacji mitu – pozostawia użytkownikom mitów możliwość kreowania własnych znaczeń mitycznych zgodnie z rozpoznanymi zasadami, dzięki którym mit włada indywidualnymi użytkownikami w imię wspólnotowych i historycznych interesów, ideologii politycznych i niepolitycznych.

Barthes dostrzegał antropologiczną nieuchronność mitu i choć nim się nie zachwycał – to przecież żywił się mitem.

Roland Barthes's naturalization of the myth

Summary

The question of the naturalisation of myth is one of the main subjects of Roland Barthes's *Mythologies*. At the beginning of the book, Barthes introduces the dialectical

---

[41] Tamże, s. 293.

[42] Tamże, s. 26, podkr. R.B.

[43] Tamże, s. 269, podkr. R.B.

opposition of History versus Nature, the confirmation of which he finds in the order of signs and particularly in the mythical mastery of signs. He encapsulates the processes of mythisation as those of mystification. In contrast to the mythologist's work, the demystification of the myth is its naturalisation, which occurs when we uncritically accept myths. In this manner, the myth is transformed from an object of belief to an object of legitimate, approbated knowledge. The naturalisation of myth accepts the mythical sign together with its meaning, with its notion of maximally univocal, as a source of knowledge without doubt or criticism. In another book, *Système de la Mode*, Barthes emphasizes that the naturalisation of mythical signs is a process occurring throughout culture, that is, in places where things are "transformed" into signs, and sensorial elements into signifiers (*Signifiants*). In culture, the systematized assemblages of signs create "naturalistic" visions of the world and the entities in it. Barthes conceives nature in two general contexts: one of the modern-day French opposition "natural"-"artificial" and of the Hegelian opposition nature-culture. He assumes as "natural": 1) what is inborn, archaic and essential, i.e., *physis*, and opposed by Barthes — to "artificiality", 2) what is natural, subject matter for the biological sciences, not technical sciences, 3) what is timeless, extra-historical, and goes beyond history and what is neither system nor structure (which is not synchrony rooted in diachrony), 4) what is direct, compared with indirect culture and history as mediated orders of the Hegelian Spirit, 5) what is considered within a given culture as "natural", so what is taken as obvious, direct, necessary, and even banal, i.e., the "universality" of nature, culturally created, 6) safe *pseudo-physis* of the "bourgeois", compared with "wild" nature, recognized by other "wild" cultures and civilizations, and ultimately 7) "Extra-nature" indicated by Barthes as the primal condition of our concept of nature. It must be stressed that Barthes does not use the term "human nature", but rather consistently uses the expression "human condition", namely a condition created within a given culture.

Jan Kajfosz

Mitologie Rolanda Barthes'a a antropologia kognitywna

Koncepcję *mitu* w rozumieniu Rolanda Barthes'a chciałbym potraktować jako kategorię pozwalającą określać i wyjaśniać fenomen społecznego konstruowania rzeczywistości, fenomen społecznego konstruowania świata doświadczanego, tzw. *lebensweltu*.

Barthes'owski mit organizuje świat bez sprzeczności, nadaje rzeczywistości prostotę esencji, czyni trudnym – a tak naprawdę zbędnym – wszelki ruch myśli, wszelkie wykroczenie poza bezpośrednią widzialność[1]. Pod tym względem Barthes'owski mit pozwala się ujmować jako podstawowe narzędzie budowania obrazu świata, w którym język spotyka się z kulturą. Konotacja jako znaczenie towarzyszące, implicytne, które w nieunikniony sposób towarzyszy znaczeniu definicyjnemu, jest przecież zjawiskiem językowym, a jednocześnie kulturowym: stanowi językowo-kulturowy konstrukt.

Nietrwałe, mętne zagęszczenie skojarzeń – konotacji – to podstawowe narzędzie kategoryzacji naturalnej. Nie polega ona na definiowaniu, lecz na upraszczaniu i unieruchamianiu świata na poziomie spontanicznej percepcji, na poziomie przedrefleksyjnym. Barthes'owski mit jako bezkształtne, mętne zagęszczenie skojarzeń[2], a także kondensację nieuprzedmiotowionej, niezwerbalizowanej wiedzy[3] można ująć poprzez metaforę doskonale czytelnej mapy terenu, która wystawia się na widok, udając, że chodzi o sam teren. Podobna mapa jest od terenu nierozróżnialna, przez co potrafi ukrywać jego zróżnicowanie, niespójności, przemiany – jego historyczność. Dzięki podobnej mapie teren staje się na tyle oczywisty i jasny, że nie wywołuje pytań, poznawczego niedosytu, gdyż wszystko w nim jest z nadwyżką uzasadnione.

---

[1] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2000, s. 278.

[2] Tamże, s. 250.

[3] Tamże, s. 253.

Jeśli stwierdzić, że kategoryzacja to kognitywny proces polegający na uproszczeniu i unieruchomieniu świata, a tym samym na dopasowaniu go do ludzkich możliwości poznawczych, trzeba zgodzić się z tym, że Barthes'owski mit jest jej nieodzownym narzędziem. Tworzy bowiem oszczędności, rzeczy tracą dzięki niemu pamięć swego wytwarzania.

> Mit usuwa złożoność ludzkich działań, nadaje im prostotę esencji, likwiduje wszelką dialektykę, wszelkie wykroczenie poza bezpośrednią widzialność, organizuje świat bez sprzeczności (…)[4].

Mit, rozumiany jako nietrwałe, mętne zagęszczenie konotacji, wpisuje każde zjawisko w zrozumiały, odwieczny i oczywisty porządek świata, gdzie wszystko ma swoje jasno określone miejsce.

Wiemy na przykład, co to jest *bukiet róż*, nie dlatego, że potrafimy go zdefiniować, lecz dlatego, że potrafimy go sobie wyobrazić i że towarzysząca mu konotacja od początku podpowiada nam czy sugeruje, do jakich sytuacji bukiet pasuje, mianowicie do wyznawania uczuć, a zwłaszcza miłości, do Walentynek, oświadczyn, zaślubin, dalej do jubileuszy, pogrzebów itp. Słowem: znaczenia konotacyjne, nawet jeśli ich nie widać i pomijamy je w definiowaniu rzeczy, stanowią podstawę spontanicznie, przedrefleksyjnie doznawanego sensu. Chodzi o znaczenia asocjacyjne, o skojarzeniowe związki, które wynikają z habitualności, a więc z przyzwyczajenia. Podobne habitusy (czyli: nawyki) poznawcze, rozumiane jako dyspozycje do takiego czy innego postrzegania i rozumienia rzeczy[5], biorą się czy już to z powtarzalności rzeczywistych sytuacji, czy też z repetycji obrazów zawierających się w różnych wariantach powszechnie podzielanych opowieści.

Chciałbym w tym kontekście zapytać, co ma wspólnego Barthes'owski mit-konotacja z klasycznie rozumianym mitem-narracją, czyli z opowieścią, która uzasadnia porządek rzeczy w świecie?

Można zacząć od tego, że podstawowym źródłem konotacji jest odtwarzana w różnych wariantach potoczna opowieść, będąca jednocześnie kluczem do rozumienia sytuacji dnia codziennego. Źródłem konotacji jest opowieść, która wbrew swym różnym wariantom reprodukuje ten sam scenariusz, funkcjonujący jako swoista matryca interpretacyjna, stosowana w spontanicznym postrzeganiu świata. To między innymi dzięki obejrzeniu wielu amerykańskich komedii romantycznych, gdzie narzeczony przynosi narzeczonej bukiet kwiatów, jak również dzięki obeznaniu z mnogością rzeczywistych sytuacji, w których taki scenariusz jest realizowany, spontanicz-

---

[4] Tamże, s. 278.

[5] P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 72–73.

nie postrzegam *róże* – zwłaszcza jeśli ułożone są w bukiet, jako *roznamiętnione róże*.

Weźmy jeszcze znany przykład ze zdjęciem czarnoskórego chłopca na okładce pisma „Paris-Match". Jest ubrany w francuski uniform wojskowy i salutuje. Czytelnicy hipotetycznie mogliby w nim rozpoznać kogoś przypadkowego, z łapanki, kto posłużył fotografowi za model. Rozpoznawano w nim jednak wiernego syna Francji, dowodzącego wierności ludów Czarnego Kontynentu swej francuskiej ojczyźnie. Było to tak oczywiste dlatego, iż spotkali się wcześniej z opowieściami, w których replikowało się eksplicytne stwierdzenie bądź implicytne, niejawne założenie, że ludy z francuskich terytoriów zależnych ani myślą zmieniać politycznego *statusu quo*, mało tego, w razie konieczności będą go bronić czy jakkolwiek za niego się poświęcać. Zdjęcie na okładce potwierdza oczywisty stan rzeczy; afirmuje i uwierzytelnia to, co dzięki wcześniejszym opowieściom z góry wiadomo, a co tylko nieliczni wrogowie ojczyzny próbują podważać. Powtórzmy: obrazek na okładce potwierdza naturalny porządek rzeczy implikowany przez wcześniej zasłyszane opowieści. W tym rozumieniu Barthes'owski mit pozwala się traktować jako swoisty znaczeniowy skrót mitycznej opowieści, narracji z powtarzalnym scenariuszem[6]. Inaczej rzecz ujmując, każda mityczna opowieść może przybierać postać skrótu w formie niewidocznej implikacji, mętnego zagęszczenia skojarzeń, które wpisuje w ogólnie podzielany sens jakikolwiek zauważony stan rzeczy.

Zarówno klasyczny, jak i Barthes'owski mit porządkują świat. Są w tym sensie narzędziami kategoryzacji rozumianej jako kognitywne upraszczanie i unieruchamianie rzeczywistości. Jedno i drugie stanowi podstawę integracji społecznej. Mit bowiem w obydwu postaciach zapewnia względną spójność świata doświadcznanego (czyli: *lebensweltu*); zapewnia względną jedność ideologii funkcjonującej jako wspólne „okulary społeczne", przez które członkowie tej czy innej społeczności na planie spontanicznego postrzegania widzą otaczającą ich rzeczywistość.

To, co w fenomenologii nazywa się spontanicznym czy przedteoretycznym postrzeganiem, Barthes nazywa planem przeżycia, któremu przeciwstawia plan analizy[7]. Domeną działania mitu jest właśnie plan przeżycia, od którego nie da się uciec w tym sensie, że nie można nieustannie brać w nawias znaczeń, które nas angażują i kierować uwagę na nieuprzedmiotowione, nierozpoznane znaczenia. Jak wskazuje Hannah Arendt, człowiek nie dysponuje nieograniczonym czasem, nie może pozwolić sobie na nieustanne

---

[6] J. Kajfosz, *Magia w potocznej narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 117–133.

[7] R. Barthes, *Mitologie*, s. 243.

krytyczne rozpatrywanie całego zasobu swojej wiedzy. Nawet gdyby tak czynił, szybko by się wycieńczył[8].

W celu zilustrowania światotwórczej funkcji zarówno mitu-konotacji, jak i mitu-narracji, chciałbym sięgnąć do antropologa Bronisława Malinowskiego i jego obserwacji poczynionych na Wyspach Trobrianda. Repertuar opowieści stwarzał tu coś w rodzaju „milczącego" konsensusu społecznego; kreował powszechnie akceptowany porządek rzeczy w świecie, legitymizował instytucje i stratyfikacje społeczne, czynił je odwiecznymi i naturalnymi, niemającymi żadnych alternatyw. Narracja mityczna służyła tu integracji społecznej, utrzymywaniu ładu społecznego w drodze kreowania kolektywnie podzielanego obrazu świata i związanego z nim systemu wartości; w drodze kształtowania się wspólnych dyspozycji poznawczych, rzutujących na doświadczenia każdej jednostki.

W jednej z trobriandzkich wiosek reprodukowano na przykład taką opowieść o początku świata: Gdy na *początku* przodkowie w postaci zwierząt totemicznych wyszli z otworu w ziemi, były między nimi świnia i pies. Idąc drogą, napotkali nieczystą roślinę. Świnia jej nie tknęła, jednak nierozumny pies powąchał ją i zjadł. Odtąd pies i jego potomkowie stali się nieczyści, w przeciwieństwie do świni i jej potomków. Co najważniejsze, w społeczności, w której dana narracja cyklicznie była odtwarzana, klan psa faktycznie miał najniższą pozycję w hierarchii społecznej, podczas gdy klan świni najwyższą. Dzięki opowieści o początkowym precedensie, dana stratyfikacja społeczna jawiła się wszystkim jako oczywista, zrozumiała sama przez się, wpisująca się w odwieczny porządek natury[9]. Opowieść eksplicytnie nie nakazywała nikomu, jakie role społeczne ma odgrywać. Niejawnie je tylko implikowała. Jawnym nakazom i zakazom można się bowiem sprzeciwiać. Trudno jednak poddawać w wątpliwość porządek znaczeniowy, który jest na tyle oczywisty, że go nie widać. To, co nie jest zwerbalizowane, nie wymaga bowiem żadnego wyjaśnienia. Utożsamienie się z pierwotnym psem jako z totemicznym przodkiem pociągało tu zatem w milczący sposób zgodę na takie, a nie inne miejsce w hierarchii społecznej.

Dana narracja nie była odpowiedzią na stawiane pytania, niczego nie wyjaśniała[10]. Nie stanowiła reakcji na czyjąś wątpliwość. Była raczej *prewencją*, dzięki której wątpliwość nie mogła zaistnieć. Owa narracja tworzyła tu „nadwyżkę odpowiedzi" na potencjalne pytanie, które z racji jej istnienia

---

[8] H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 37, s. 58, s. 112.

[9] B. Malinowski, *Mit w psychice człowieka pierwotnego*, [w:] G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (red.), *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 236–237.

[10] Tamże, s. 234.

nikomu się nie nasuwało, w związku z tym obowiązujący tu porządek rzeczy nikogo raczej nie dziwił. Dzięki powtarzalnej opowieści każdy mieszkaniec wioski, implicytnie, czyli niejako z góry, wiedział, co do niego należy i nie mógł się temu sprzeciwiać, bo jakże można by wątpić w naturalną oczywistość? Mityczna opowieść była tu narzędziem czegoś, co – posługując się dzisiejszym słownikiem – można by nazwać przemocą symboliczną, ponieważ w niewidoczny sposób przekonywała zarówno uprzywilejowanych, jak i mniej uprzywilejowanych do tego, że dany porządek społeczny nie ma i nie może mieć żadnej alternatywy.

Wracając do Barthes'a, trzeba stwierdzić, że zajmuje się w swych *Mitologiach* wszystkim, co ma w kulturze implicytny, czyli niezauważalny charakter. Zajmuje się czymś, co można by nazwać „wiedzą milczącą", czyli społecznie podzielanymi znaczeniami, które rzadko urastają do postaci eksplicytnych twierdzeń, a mimo to na szeroką skalę reprodukowane są w różnego rodzaju opowieściach. Przenosząc się do Francji lat pięćdziesiątych, weźmy za przykład horoskopy w ówczesnej popularnej prasie.

W eseju *Astrologia*[11] autor pyta, jaka ideologiczna struktura i jaki milczący system wartości reprodukuje się w tle astrologicznych przepowiedni. Dziwi go, jak niezwykle służalcze są gwiazdy w odniesieniu do drobnomieszczańskiego systemu wartości; jak zaskakująco są konformistyczne. Barthes zauważa, że reprezentowane w horoskopach gwiazdy nigdy nie podważają zastanego porządku świata, nigdy nie próbują wstrząsnąć czyimś życiem. Czytelnikom – w zależności od znaku zodiaku, pod którym są urodzeni – gwiazdy pokazują co prawda szanse i zagrożenia, jednak wyłącznie w ramach drobnomieszczańskiego obrazu świata i wiążącego się z nim pola akceptowalnych poczynań, w ramach drobnomieszczańskiego porządku rzeczy i związanego z nim systemu wartości, w strukturze codziennej rutyny urzędniczek, maszynistek, sprzedawczyń.

Jeśli gwiazdy zapowiadają w horoskopie konflikt w rodzinie, pojawienie się tajemniczego adoratora czy zazdrość, która grozi ze strony kolegów w pracy, w niewidoczny sposób uczą czytelników, gdzie jest ich „właściwe", naturalne miejsce w społeczeństwie, jakie jest ich pole manewrowania oraz granice ich wyborów. Gwiazdy implicytnie uczą, co powinno być najważniejsze w ich życiu. Ideologicznie na wskroś poprawne gwiazdy nigdy nie przewidują radykalnych kryzysów, ani też nie namawiają do posunięć, które mogłyby podważać zastany porządek rzeczy.

Gdyby ów przykład ubrać w terminologię Louisa Althussera, można by dopowiedzieć, że gwiazdy przemawiające za pośrednictwem horoskopu, wchodzą w skład aparatów ideologicznych państwa, dzięki którym repro-

---

[11] R. Barthes, *Mitologie*, s. 208–210.

dukują się warunki produkcji[12]. Jeśli gwiazdy w niezauważalny sposób nieustannie przypominają urzędniczkom, maszynistkom itp., gdzie jest ich naturalne miejsce w świecie, pilnują w ten sposób zajmowanych przez nie pozycji w systemie ekonomicznym ówczesnej Francji. Zarówno gwiazdy z eseju Barthes'a, jak i zwierzęta totemiczne z pism Malinowskiego, angażują się politycznie i ekonomicznie w tym sensie, że tworzą system społecznie podzielanych założeń, bez którego nie do pomyślenia byłaby produkcja i dystrybucja dóbr – według klucza podtrzymującego odpowiednie nierówności społeczne. Podobne nierówności mogą się bez przeszkód reprodukować o tyle, o ile przyjmują postać eksplicytnie niedostrzegalnej rzeczywistości, czyli takiej, która jawi się jako w pełni naturalna, niemająca żadnych wyobrażalnych alternatyw, niemająca planu autointerpretacji, a co za tym idzie – niewymagająca żadnej analizy czy wręcz uwagi.

Tezy świadczące o konstruktywistycznym wymiarze Barthes'owskiego mitu-konotacji prowadzą do niby banalnego, a mimo to nie do końca docenianego wniosku, że konotacja ma wymiar pragmatyczny pod tym względem, że tworzy rzeczywistość społeczną, a poprzez to ma sprawdzalny, dający się w miarę obiektywnie wykazywać, wpływ na świat. Rozumiana w ten sposób pragmatyka to wspólny mianownik mitu-konotacji oraz mitu-narracji; to cecha definicyjna pozwalająca nazywać jedno i drugie mitem.

Skoncentrujmy się na samym pragmatycznym wymiarze konotacji rozumianej jako nieświadome (implicytne) zazwyczaj „znaczenie dodatkowe", wykraczające poza znaczenie zdefiniowane, eksplicytne. Można w tym kontekście wręcz mówić o nietrwałej i mglistej wiązce znaczeń, które towarzyszą każdej denotacji. Stąd bierze się niedookreśloność słowa, którego znaczenie aktualizuje dopiero określony kontekst. Nie dziwi pod tym względem znane stwierdzenie Ludwiga Wittgensteina, wiążącego się z inną tradycją myślenia, że znaczeniem słowa jest jego użycie w mowie[13].

Niedookreśloność słowa może być na tyle daleko idąca, że można mu – według doraźnych zapotrzebowań – nadawać bardzo różne, niewspółmierne znaczenia, które w ślad za zmianą kontekstu zastępować można innymi znaczeniami. Zwłaszcza słowa, które pozbawione są definicyjnie klarownego (denotacyjnego) sensu, mogą uzyskiwać dowolny sens[14], jako że w takiej sytuacji ów sens zapewniają im konotacje rozumiane jako mętne, nietrwałe zagęszczenia skojarzeń czerpiące swą jedność z pełnionych przez siebie funkcji[15].

---

[12] L. Althusser, <http://http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article374> [dostęp 22.08. 2015].

[13] L. Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, przeł. J. Pechar, Filosofia, Praga 1998, s. 34.

[14] R. Barthes, *Mitologie*, s. 177.

[15] Tamże, s. 250.

Im większa niedookreśloność pojęcia, tym łatwiej łączyć z nim dowolne obrazy, co czyni z niego skuteczny retoryczny instrument. Jasność padającego słowa – wiążąca się z jego jednoznacznym aksjologicznym nacechowaniem – a jego definicyjna klarowność to dwie różne, a pod pewnym względem wręcz przeciwstawne rzeczy.

Biorąc za kryterium miarę definicyjnego uściślenia używanych pojęć, można by wręcz mówić o dwóch typach (wyidealizowanych modelach) porządków mowy, z których pierwszy byłby dyskursem typu analitycznego (typu denotacyjnego), odznaczającym się maksymalnym stopniem definiowania znaczeń oraz potrzebą definiowania znaczeń, drugi zaś dyskursem typu syntetycznego (typu synkretycznego czy też konotacyjnego) rządzącego się nie tyle potrzebą w miarę uszczegółowionego rozumienia, ile potrzebą przekonywania za pośrednictwem aksjologicznie nacechowanych znaczeń przeddefinicyjnych, zwłaszcza skojarzeń potrafiących zastępować znaczenia definicyjne. Dla dyskursu typu syntetycznego, którego domenę stanowią potoczne (spontaniczne, przedteoretyczne) sposoby obchodzenia się ze światem, charakterystyczne będą wypowiedzi o wysokim stopniu uogólnienia i zmetaforyzowania, dające odbiorcy na tyle szeroki wachlarz potencjalnych odczytań, że będzie sięgał do nasuwających mu się konotacji, by mógł nadawać sens komunikatom i mógł je rozumieć. W im większym stopniu wypowiedź będzie miała charakter kliszy czy sloganu, tym sprawniej będzie się poddawała rządom „gramatyki skojarzeń", równoznacznej z mitologiami w znaczeniu stosowanym przez Rolanda Barthes'a. Pod tym względem można wręcz zauważyć, że królestwo mitu zaczyna się za granicami definiowania, które siłą rzeczy zawsze ma mniej lub bardziej ograniczony zasięg, co wynika z praw języka naturalnego, tylko po części poddającego się definiowaniu. Jeśli zatem proponuję tu rozróżnienie między dyskursem typu analitycznego i typu syntetycznego, mówię o wyidealizowanych modelach bądź o dyskursywnie uwarunkowanych tendencjach do uściślania bądź „rozmywania się" znaczeń.

Za przykład komunikatu wpisującego się w dyskurs typu syntetycznego może posłużyć analizowane przez Noama Chomskiego hasło z czasów wojny w Zatoce Perskiej: *Support our troops.* Według Chomskiego nikt nie wie, co takie słowa konkretnie znaczą, stąd trudno im się sprzeciwiać, zwłaszcza że brak poparcia dla żołnierzy w służbie własnemu krajowi byłby skrajnie nieodpowiedni, niepatriotyczny. Nasuwające się mgliste (rozmyte znaczeniowo) pytanie, czy dostatecznie popieramy „nasze" jednostki, odwraca naszą uwagę od innych, znacznie ważniejszych, bo konkretnych pytań, na przykład o to, czy, na ile i pod jakimi względami popieramy politykę zagraniczną własnego państwa[16].

---

[16] N. Chomsky, *Media Control. The Spectacular Achievements of Propaganda*, Seven Stories Press, Nowy Jork 1997, s. 20–23.

Wątpliwość można mieć tylko co do konstatacji Chomskiego, że podobne hasło jest znaczeniowo puste, dosłownie: *totally vacuous* – niekoniecznie. Zależy jak spojrzeć na sprawę. Otóż komunikat *suport our troops* jest pusty tylko w sensie denotacyjnym, gdyż w spontanicznym (sensualnym) odbiorze odpowiednie znaczenie nadawane jest mu przez aksjologicznie nacechowane, bezkształtne, nietrwałe, mętne zagęszczenie skojarzeń (czyli konotacji), które swą jedność i spójność czerpie przede wszystkim z pełnionej funkcji[17]. W ten sposób slogan może przygniatać czy rozbrajać odbiorcę pełnią swego znaczenia, bo im mniej konkretnej treści semantycznej, tym większa chłonność formy odnośnie do wyzwalających emocje konotacji – tym większa ilokucyjna i wreszcie perlokucyjna moc wypowiedzi. Powtórzmy: im bardziej slogan jest denotacyjnie pusty, tym większa jego wymowa symboliczna i pragmatyczna siła. Związane ze sloganem aksjologicznie nacechowane treści towarzyszące przekształcają się w tym sensie w jego denotację. Dzięki wzmiankowanej już „gramatyce skojarzeń" w spontanicznej (sensualnej) percepcji *nasi żołnierze*, dzielnie wypełniający za granicą swoją *misję*, są metaftonimicznymi reprezentantami *naszego państwa*, *naszych przodków* (*ojców założycieli*), naszej *konstytucji*, *wolności*, naszego *systemu wartości*, *amerykanizmu* itp. Są z tym wszystkim w jakimś sensie tożsami. Gdyby nazwać rzecz terminem zapożyczonym od Luciena Lévy-Bruhla, koncept mentalny *nasi żołnierze* mistycznie partycypuje[18] tu w innych, bardzo sugestywnych konceptach-obrazach. Stąd łatwo o odczucie, że jeśli nie popieramy naszych żołnierzy, zdradzamy – biorąc pod uwagę plan spontanicznej (sensualnej) nierozróżnialności – wszystkie nasze świętości włącznie z samymi sobą.

W sensualnym odbiorze wszystkie ogniwa metaftonimicznego łańcucha transformują się w aksologiczną Jednię: nie są rozpatrywane oddzielnie, bo też w ogóle nie są rozpatrywane, tylko sensualnie doznawane, odczuwane. Im bardziej podobne do siebie i stykające się ze sobą (metonimicznie, indeksykalnie powiązane) znaczenia zlewają się razem w sensualną Jednię, tym bardziej wymowny ich wspólny aksjologiczny mianownik – wartość *par excellence*. W tym rozumieniu *suport our troops* znaczy *poprzyj to co najpiękniejsze, najbardziej wartościowe, godne najwyższego poświęcenia*, nawet jeśli tylko mgliście wiadomo, o co chodzi. Znaczeniowa niedookreśloność sloganu jest wprost proporcjonalna do jego aksjologicznej wymowy.

Socjotechniczny impet przykładowej konstrukcji wiąże się z faktem jej semantycznej niedookreśloności. Można stwierdzić, że sensotwórczy i światotwórczy potencjał wypowiedzi rośnie wraz z rosnącą ogólnością znacze-

---

[17] R. Barthes, *Mitologie*, s. 250.

[18] L. Lévy-Bruhl, *Myšlení člověka primitivního*, przeł. Jindřich Vacek, Argo, Praga 1999, s. 21.

niową zawierających się w niej wyrazów. Im mniej jasna jest treść słowa, tym większa jest jego zdolność do „pokrycia faktów przez szum językowy”[19]. Nie jest to kwestia „tak – nie”, lecz problem stopnia i miary, bo też słowa mają różne stopnie ogólności i niedookreśloności. Roland Barthes przyrównuje na przykład semantyczną niedookreśloność konstrukcji *pozbawić godności* do pustki semantycznej, którą według Clauda Lévi-Straussa odznacza się słowo *mana* będące

> swego rodzaju symbolem algebraicznym (trochę tak jak u nas *ktoś* lub *coś*), mającym przedstawiać 'pewną nieokreśloną wartość znaczenia, która jest sama w sobie pozbawiona sensu, a zatem zdolna do uzyskania dowolnego sensu, której jedyną funkcją jest wypełnianie odstępu między *signifiant* i *signifié*'[20].

Pod tym względem *Mitologie* Rolanda Barthes'a pozwalają się odczytać jako swoisty podręcznik niearystotelesowskiej retoryki, której istotę stanowi właśnie mit-konotacja.

Barthes demonstruje w mikroskali, na różnych przykładach życia codziennego ówczesnej Francji to, co na planie makroskali, rozumianej jako teoria filozoficzno-społeczna, stwierdził wcześniej Antonio Gramsci. Zidentyfikował on narzędzie hegemonii – rozumianej jako niezauważalna, symboliczna przemoc, w pojęciach języka potocznego czy w języku w ogóle – w wiedzy zdroworozsądkowej, w społecznie reprodukowanym systemie założeń, przekonań, poglądów czy przesądów, który nazwał folklorem. Na różnych poziomach powszechnie podzielanego języka i kultury reprodukuje się według Gramsciego system widzenia i porządkowania świata, który Gramsci nazywa „filozofią spontaniczną”[21]. Wskazuje przez to na fakt, że podobny system widzenia jest tylko jednym z możliwych systemów, zaś u jego podstaw stoją określone polityczne wybory, nawet jeśli tego nie widać, jako że społecznie konstruowany świat jawi się nosicielom tegoż systemu jako konieczny i naturalny, niewymagający jakichkolwiek epistemologicznych remanentów.

Dziewięć lat po pierwszym wydaniu *Mitologii* (w 1957 roku) Peter L. Berger i Thomas Luckmann w książce *Społeczne tworzenie rzeczywistości* napiszą, że relacja między człowiekiem i światem w świadomości zwykle jest odwrócona w tym znaczeniu, że twórca natury uważa się za jej wytwór, bo kreowane przez siebie systemy i instytucje społeczne postrzega jako coś, co

---

[19] R. Barthes, *Mitologie*, s. 176.

[20] Tamże, s. 177.

[21] A. Gramsci, *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, Bd 6, Philosophie der Praxis, Hefte 10 und 11, Argument, Hamburg 1994, s. 1375.

odzwierciedla stany od niego niezależne[22]. Berger i Luckmann stwierdzają, że socjalizacja, w trakcie której człowiek przyswaja sobie konstrukty społeczne jako zjawiska naturalne, najskuteczniejsza jest w społecznościach odznaczających się minimalnym stopniem społecznego podziału pracy i dywersyfikacji wiedzy. Tam, gdzie wiedza jest wspólna, jest ona jednocześnie spójna, a wspólny dyskurs jest jej warunkiem. W takiej sytuacji społecznie konstruowanej natury nic nie podważa. Jeśli by ująć sprawę terminami Jean-François Lyotarda, modernistyczny obraz świata Francji lat 50. mógł być jeszcze w miarę spójny, opierający się na *wielkiej narracji* o postępie, choć na pewno konkurowały z nią wówczas inne narracje. Choćby ultralewicowa o nieuchronnym końcu kapitalizmu, którą z przymrużeniem oka można by jeszcze uznać za wariant wielkiej opowieści o postępie, czy chrześcijańska, głosząca postępujące pogrążanie się świata w grzechu i zbliżającą się apokalipsę.

Na ile jednak Barthes'owska koncepcja mitu może być aktualna w epoce tzw. późnej, a nawet „płynnej" nowoczesności, która tym się odznacza, że sfera społecznie podzielanej wiedzy wyraźnie się skurczyła na korzyść fragmentarycznych, rywalizujących ze sobą, wykluczających się wzajemnie bądź też w ogóle niewspółmiernych typów wiedzy produkowanych przez niezborne porządki mowy – dyskursy? Jak odnieść królestwo Barthes'owskiego mitu do świata małych narracji, do zróżnicowania dyskursów potocznych, do „pęknięć", „uskoków", niespójności współczesnej wiedzy potocznej?

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że im bardziej w sferze społecznie podzielanej wiedzy etabluje się dyskursywna niespójność czy niejednorodność, tym bardziej społecznie konstruowana natura staje się mniej oczywista. Mogłoby się zatem wydawać, że zakres działania mitów tym samym się skurczył. Nic podobnego. Jeśli Peter Sloterdijk (a za nim Slavoj Žižek) twierdzi, że mamy dziś świadomość tego, co czynimy, nawet jeśli udajemy, że tak nie jest[23], dotyczy to co najwyżej planu refleksji, czyli planu analizy. Nie dotyczy to obszaru przedrefleksyjnej spontaniczności, planu przeżycia. Pod tym względem opowiadam się za stwierdzeniem Alfreda Schütza, że wszelka wiedza potoczna – w kulturze ponowoczesnej, nowoczesnej czy tradycyjnej – zawsze jest heterogeniczna i doraźna, czyli sytuacyjna[24].

---

[22] P. Berger, T. Luckmann, *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*, przeł. J. Svoboda, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 1999, s. 90–91.

[23] P. Sloterdijk, *Kritika cynického rozumu*, przeł. M. Szabó, Kalligram, Bratysława 2013.

[24] A. Schütz, *Esej z zakresu psychologii społecznej* [w:] tegoż, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. Barbara Jabłońska, Nomos, Kraków 2008, s. 213–220.

Obiegowe narracje i potocznie podzielane sensy były relatywnie niespójne dawno przed pojawieniem się formacji nazywanej postmodernizmem, co w codziennym życiu nie przeszkadzało i nie zastanawiało, dlatego że myślenie potoczne z niespójnymi wykładniami świata potrafi się obchodzić sytuacyjnie i w zadziwiający sposób potrafi je syntetyzować[25]. Problemy późno ponowoczesnych publicystów, które wynikają z niewspółmierności zderzających się tradycji, narracji, symboli i ich wykładni, nie są problemami potocznego myślenia, które łatwo zapomina (przekształcając „nowinki" w odwieczne oczywistości) i łączy ze sobą elementy, które w ramach teoretycznej refleksji mogłyby wywoływać światopoglądowe rozterki, dylematy, kryzysy.

Sfera spontanicznego, potocznego myślenia to sfera dominacji aktualnej wykładni, która wynika z potrzeby chwili i odchodzi w niepamięć, gdy pojawi się zapotrzebowanie na inną wykładnię, na odmienny porządek znaczeniowy. Doraźna logika sytuacyjna polega na absolutyzacji jednego układu znaczeń dopóty, dopóki w ślad za zmianą kontekstu nie pojawi się zapotrzebowanie na inny porządek znaczeniowy, który zawiesi w ważności, usunie w niepamięć to, co go poprzedzało. W myśli Barthes'a mit to zagęszczenie skojarzeń, które jest bezkształtne i nietrwałe, a jego jedność bierze się z aktualnie pełnionej funkcji, która w ślad za zmianą kontekstu sytuacyjnego łatwo się zmienia. W innej konstelacji może uzasadniać coś zgoła innego, nawet przeciwnego, niż przed chwilą. W każdym razie można śmiało przyjąć, że Barthes'owski mit także w świecie na pierwszy rzut oka nazbyt zindywidualizowanym, nieciągłym czy niespójnym, świetnie sobie radzi.

Roland Barthes's mythologies and cognitive anthropology

Summary

The aim of the paper is to identify the constructive, as well as the pragmatic or rhetoric dimension of Barthesian myth-connotation. The author is concerned with the functional similarities and objective differences between the myth as connotation and myth as narrative. The domain of the world-constructing function of connotations is deemed here to be 'synthetical discourse', which is primarily characterized

[25] T. Hołówka, *Myślenie potoczne. Heterogeniczność zdrowego rozsądku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 137.

by the tendency to the indistinctiveness, or insufficient distinctiveness of notions and of perceived phenomena, and secondly, by the tendency to use vague expressions understood by means of habitual connotative grammar. Such a state of discourse and of the corresponding intentionalities (habitual attitudes to phenomena) of its members can support and sustain the vulnerability to persuasion. It can support the inability to oppose rhetorical strategies.

Kazimierz Piotrowski

Barthes a kontekstualizm

Jeśli zdefiniujemy kontekstualizm jako antytezę esencjalizmu, to myśl Barthes'a okaże się kontekstualna. Wyjaśniał on rozpad uniwersum literatury ugruntowane w „ludzkiej naturze" (*esencji*), wskazując w *Le degré zéro de l'écriture*[1] na socjo-społeczne uwarunkowania rewolucji poetyckiej. Kontekstualizm ma być metahistorią pozbawioną dziejowej stygmatyzacji, do której odnosi się w relatywistycznej wykładni zmiany. Podobnie Barthes dążył do odnowy literatury osiągającej „punkt zero stylu". Jego propozycja byłaby więc odpowiednikiem próby ustanowienia kontekstualnej bezstronności, ponieważ chciał wyzwolić literaturę z bycia formalnym narzędziem w służbie triumfującej ideologii. Z kontekstualizmem łączyłoby go dążenie do uświadomienia własnej ideologii, by nie wpływała nieświadomie na proces badawczy. Był zwolennikiem metodologicznego pluralizmu, chociaż unikał słowa *metoda* i posługiwał się wyrażeniem *działalność*. Wiedział, że marksizm, fenomenologia, freudyzm czy strukturalizm są historycznie ograniczone. Wedle Barthes'a dzieło nie ma absolutnie prawdziwego sensu (pomijając banalne cechy), lecz jest przedmiotem rozumienia w oparciu o metody danej epoki. Chociaż Barthes rozróżniał historycznie zmienne znaczenia i sensy, które ujmuje krytyka literacka, to jednak zakładał strukturę dzieła, która umożliwia te pierwsze, a którą ujmuje wiedza o literaturze. Czy teza o „nieobecnej strukturze"[2] przekreślałaby ten kontekstualizm?

Kontekstualizm w epistemologii

Kontekstualizm w epistemologii jest odpowiedzią na sceptycyzm, wedle którego nie mamy wiedzy o zewnętrznym świecie. Jednakże wbrew kryty-

---

[1] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paryż 1953.
[2] U. Eco, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weisberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

cyzmowi wiedza zawsze jest indeksowana przez kontekst, w którym jest formułowana i który jest dany w społecznej konwersacji, przy czym konteksty mają różne epistemiczne standardy. Nie we wszystkich kontekstach możemy sformułować sceptyczne hipotezy[3]. Spostrzeżenie to – ograniczające sensowność diaporezy i zapędy poststrukturalizmu – możemy odnieść do tekstualizmu, w który uwikłał się Barthes. Czy kontekstualizm mógłby stać się doktryną pozwalającą pojąć początek i kres *imperium Barthes'a* jako antymetabolę jego poststrukturalistycznego eseju *De l'oeuvre au texte*[4]? Tym bardziej, że proponuje tam perswazję. Jest prowokujący w rezonowaniu różnicującym epistemiczne standardy, gdy porównuje heterogeniczność tekstu do krzyku *Legionu* demonów, na co nie pozwoliłby sobie w rozprawie *Eléments de sémiologie*[5].

Epistema *sensu stricto* (I)

Epistema w sensie ścisłym pojawia się w rozważaniach dotyczących podstaw semiologii. Epistemiczny standard wyznacza tu zadanie krytyki Ferdinanda de Saussure'a, wedle którego „w języku są tylko różnice". Tymczasem Barthes stawia hipotezę, że w języku są też czynniki nieróżnicujące. Kwestii tej nie rozstrzyga, wzmacniając swe stanowisko rozważaniami nad idiolektem, które to pojęcie wydaje się mu użyteczne w stylistyce[6] lub w teorii *écriture*. Wsparcia szuka u Romana Jakobsona, który wprowadził pojęcie „podwojonej struktury", zwracając uwagę na rolę zaimków osobowych jako szyfterów, będących w terminologii Charlesa Sandersa Peirce'a „symbolami indeksalnymi". Proponuje zatem uznać, że w języku istnieje element przedznaczący – materia lub substancja. W języku są elementy pozytywne – wskazuje na to indeks, czyli „ślad". Lingwistyczna rekonstrukcja języka – od czasów de Saussure'a – starała się abstrahować od subiektywnych aktów mówienia, skupiając się na strukturze języka danej w postaci jakiegoś diakrytycznego systemu znaków, który jest aktualizowany w mowie. Barthes przestrzega przed popadnięciem w iluzję: „Nie ma języka bez mówienia i nie ma mówienia poza językiem"[7]. Uniwersalność binaryzmu

---

[3] T. Black, *Contextualism in Epistemology*, 2003, Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu/c/contextualism> [dostęp 30.12. 2011].

[4] R. Barthes, *De l'oeuvre au texte*, [w:] *Revue d'esthétique* 1971, nr 3, s. 225–232.

[5] Tenże, *Eléments de sémiologie*, Éditions du Seuil, Paryż 1964.

[6] Na kontekstualne rozumienie stylu u Barthes'a wskazuje Richard Bradford, *Stylistics*, Routledge, Londyn – Nowy Jork 1997, s. 95.

[7] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 3.

języka jako struktury aktualizowanej w mowie jako wydarzeniu nie uważa on za oczywistą, próbując wyjaśnić semiozę w oparciu o pojęcie syntagmy, która anuluje diakrytyczny system języka. Neutralizacja systemowych opozycji – przy czym neutralizacja jest rodzajem syntagmatycznego nacisku na system – dokonuje się pod wpływem kontekstu[8].

Kontekst stanowi kluczowy element semiologii Barthes'a. Znak jest rozumiany dopiero w kontekście systemu znaków i sam nie ma w sobie cech prawdziwości, z czym zgodziliby się kontekstualiści, rozprawiający o relatywnej akceptowalności i intensjonalnej prawdziwości znaku (zdania). Znaki zyskują swoją wartość za sprawą swojego otoczenia, a ich znaczenia mogą być nie tylko arbitralne, czyli nieumotywowane, lecz mogą być umotywowane w wyniku znaturalizowania arbitralnego powiązania znaczącego ze znaczonym (np. fotografia, którą można zaliczyć do systemu znaków umotywowanych jako różnych od systemu znaków nieumotywowanych *a priori*).

Epistema *sensu largo* (II)

Dialektyka języka i mowy determinuje praktykę semiologiczną, w której nieustannie dochodzi do próby oderwania znaku od żywej mowy, unieruchomienia jej przez nadanie znakowi obiektywnego znaczenia czy sensu, który następnie ulega zawłaszczaniu przez indywidualne czy grupowe praktyki dyskursywne. Te dwa momenty dialektyki trzeba wyeksplikować, określając je jako epistema w szerokim sensie oraz doksa, by nie przekreślić kontektsu poznania praktycznego z właściwą mu epistemiczną standaryzacją wypowiedzi, redukując je pochopnie wyłącznie do dziedziny mniemań o wątpliwej czy bezwartościowej kwalifikacji poznawczej. Epistema *sensu largo* jest generatorem procesów mitotwórczych, opisanych w książce *Mythologies*[9]. Gdyby nie wiara w epistemę *sensu largo*, trudno byłoby wytłumaczyć ogrom wysiłku, jaki ludzie wkładają w tworzenie mitów. Na tym poziomie semiologicznej analizy kontekstualizm polegałby na uznaniu pozytywnej mocy mówienia jako epistemy w sensie szerszym (praktycznym) oraz na krytycznym akcentowaniu mitotwórczej praktyki zawłaszczania, zwłaszcza mitomanii właściwej dyskursowi mieszczańskiemu. Dążenia do konserwowania realności w obrazie (mit) oraz do absolutyzacji znaczeń słów (esencjalizm) sprzeczne są z wysiłkami Barthes'a, którego kontekstualizm jest rewolucyjnym projektem demitologizacji czy demistyfikacji mieszczańskich mitów. Barthes ukazuje alternatywę przypominającą awangardowy pro-

---

[8] Tamże, s. 70–75.

[9] R. Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paryż 1957.

gram rosyjskich produktywistów, wierząc, że jest język, który nie jest mityczny. Gdy człowiek produkuje, wówczas jego mowa służy przekształcaniu realności, a nie jej konserwowaniu w obrazie. Metajęzyk ponownie powraca do języka przedmiotu, co wyklucza możliwość mitu w języku prawdziwie rewolucyjnym.

Wedle kontekstualisty oba procesy – mitologizacji i demitologizacji – są dialektycznie konieczne, przy czym pierwszy jest raczej bezwolny, drugi zaś jest wynikiem decyzji i pomysłowości. W tym sensie kontekstualizm Barthes'a jako praktyczny program semiologii nie polegałby chyba na wyzwoleniu z mitów w ogóle, lecz na wyzwalaniu z konkretnego mitu za pomocą innego mitu. To dlatego Barthes pisał o mitach nie tylko na prawicy, lecz też na lewicy, choć te drugie były mu bliższe i wydawały mu się mniej opresyjne.

Doksa (III)

Jeśli pozytywnym momentem dialektyki, w której kontekst mowy generuje nacisk syntagmy na diakrytyczną strukturę języka, byłyby epistemy nadające znakom obiektywne znaczenia, to negatywnym momentem byłoby zawłaszczenia tych znaczeń w mitach tworzących dziedzinę wyalienowanej, niedorzecznej doksy. Negatywność – zasłonięcie rzeczywistości – może jednak odgrywać w kulturze ważną rolę, mimo jej etycznie dwuznacznej kwalifikacji. Może przybierać na przykład postać mody, która jest bodaj najbardziej pasożytniczą, złośliwą formą mitu. Barthes pyta w *Système de la Mode*[10], co dzieje się, gdy pewien przedmiot, realny bądź wyobrażony, zostaje przekształcony w język? Ekonomia mody sprawia, że jej panowanie w jakiejś formie ubioru nie ma żadnego uzasadnienia. Moda jest bowiem niewytłumaczalną tyranią pustego znaku, który staje się modny nie wiadomo dlaczego, mimo licznych uzasadnień pisanego ubioru, który składa się na doksę Mody. To dlatego Barthes napisał *System mody*, by ukazać tę osobliwość epistemicznego standardu modowej doksy. Moda z jednej strony w swych mitotwórczych i konformistycznych zapędach przypomina religię, z drugiej zaś w swej ekstensywności jest pusta jak tautologia, przy czym jej poznawczy status jest więcej niż wątpliwy, bowiem jest systematycznie rozczarowujący, a zatem nie może równać się z epistemicznym standardem logiki oferującej niezmienny epistemiczny standard wiedzy. Choć Barthes tego nie pisze, ale w jego ujęciu asercje mody przypominają dialektyczną strukturę sądu smaku w ujęciu Immanuela Kanta, który uznał, że sąd smaku jest subiektywny, ale rości sobie pretensję do obiektywności.

---

[10] Tenże, *Système de la Mode*, Éditions du Seuil, Paryż 1967.

Para-doksa (IV)

Płynnym przejściem do kolejnego epistemicznego standardu jest spostrzeżenie Barthes'a, że „tekst" to modne słowo. O ile jednak system mody miał złożoną strukturę, odnosząc się do realnego ubioru, do ubioru jako obrazu oraz do ubioru pisanego, a ekonomia Mody jako tautologia była ukierunkowana na produkcję mniemania, o tyle tekst nie musi podporządkować się tym ograniczeniom. Jeśli Moda potrzebuje ubioru jako swego nośnika, a jej żywiołem jest złośliwa doksa, to tekst nie potrzebuje już tworzyć sugestii wyjątkowego, oryginalnego dzieła. Rozkosz obcowania z tekstem nie polega na przyjemności z posiadania jakiegoś przedmiotu czy sensu (czego wymaga Moda lansowana w żurnalach i skłaniająca do kupna ubioru), lecz rozkosz jest tu intensyfikowana przez relatywizację wszelkich kategorii, które charakteryzują dzieło jako organiczny twór. Relatywizacja pogłębia wrażenie, że tekst nie jest oglądany na pokazie jak modny ubiór, prezentowany na atrakcyjnym ciele po to, by zarazem wykluczyć niemodne stroje i zareklamować siebie jako atrakcyjny towar. Rozkosz tekstu opiera się na tym, że tekst nie jest pokazywany, lecz jest demonstrowany, czyli produkowany podczas lektury. Tekst dokonuje intersekcji wielu dzieł. Tekst tnie i zszywa, podobnie jak moda, ale cięcie (*tmesis*) jest w tekstualizmie tylko sposobem konsumpcji języka służącej rozkoszy, podczas gdy w Modzie cięcie jest ekskluzywne, ponieważ ma wywołać wrażenie oryginalności ubioru, który ma wzbudzić poczucie braku, zazdrość i pragnienie posiadania. Tekst tylko sprawia wrażenie, że jest oryginalnym dziełem, że kryje w sobie wszystkie jego cechy, ale – jako subwersyjny wobec dzieła – faktycznie nie może wpasować się w granice doksy (mitu), by podporządkować się tej czy innej aksjologii uchylającej spór. Tekst – pisze Barthes – jest zawsze paradoksalny, ponieważ chociaż znaczenie jest sugerowane (doksa), to jednak znak nieskończenie odwleka, odracza i zawiesza znaczone (para-doksa). Tekst – jak japońska zabawka, która w najmniejszym pudełku ukrywa opakowaną pustkę – wydaje się troszczyć o znaczone, które jednak fałszuje, wprowadzając w błąd[11]. Czyż nie taka jest w *L'empire des signes*[12] wykładnia „metafizyki osoby", jakoby odpowiedzialnej za niegrzeczność zachodniej cywilizacji, jak i interpretacja uprzejmych ukłonów, za którymi w Japonii kryje się rzekomo pusta forma?[13] Tekst sprawia wrażenie, że mówi, chociaż tylko szczebiocze i pieni się poza sensem. Ta nieprzyjemna opieszałość i nieczytelność tekstu rekompensowana jest przez rozkosz bez separacji, czyli błogość czerpaną

---

[11] Tenże, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, s. 102–104.

[12] Tenże, *L'empire des signes*, A. Skira, Genewa 1970.

[13] Tenże, *Imperium znaków*, s. 127–132.

z nierozstrzygalnej kontradykcji, z braku asercji, z atopii, z nieskończonej gry intertekstualnej, która unicestwia mit źródeł czy pochodzenia.

A zatem kontekst para-doksy radykalnie modyfikuje epistemiczny standard doksy jako władzy prawdopodobnej wiedzy, czyniąc ją nie tylko niestabilną, lecz niekonkluzywną, co sprawia, że trudno w tekstualizmie mówić o tożsamości wcześniej wyróżnionych kontekstów i o ich epistemicznych standardach ze względu na radykalny pedantyzm, jaki narzucił filozofii postrukturalizm. Podobnie jak krytycyzm epistemologiczny sceptycyzmu doprowadził do zakwestionowania wiedzy o zewnętrznym świecie, tak w dekonstrukcjonizmie Jacquesa Derridy – co jest paradoksalne – radykalizacja epistemicznego standardu bystrości (hipertrofia *acumen,* czyli zdolności umysłu pojmowanej jako *habitus diversitates rerum observandi*[14]) w pedantycznej *diakrisis* spowodowała zakwestionowanie nie tylko epistemologii jako logicznej normalizacji poznania, lecz i funkcji doksy jako *enkratei* czy tzw. semiurgii jako sztuki władania sensem, dla której przeciwwagę Barthes usiłował odnaleźć w *satori* Zen i w pustym, bezgłośnym centrum Tokio ukrywającym „święte 'nic' "[15].

Kontekstualizm (V)

Spróbujmy teraz skonfrontować epistemiczny standard para-doksy (tekstualizm) z następującym fragmentem:

> Pewnego dnia fotografowała mnie znakomita fotografka: czułem, że na zdjęciu widać smutek mojej świeżej żałoby, wyjątkowo Fotografia zgadzała się ze mną samym. Ale po jakimś czasie znalazłem to zdjęcie na okładce jakiejś książeczki: swoista technika druku sprawiła, że miałem już tylko okropną twarz pozbawioną wnętrza, ponurą i odpychającą. Stanowiłem obraz mojego języka, jaki chcieli ukazać autorzy książki[16].

Nie ma chyba fragmentu, który lepiej postawiłby problem kontekstualizmu, co tym łatwiej zrozumieć w kontekście *La chambre claire. Note sur la photographie*[17], gdzie Barthes odsłania wiedzę o *punctum*, co przypomina dawną teorię *ingenium* (*habitus identitates rerum observandi*)[18].

[14] Zob. Kazimierz Piotrowski, *Acutum ingenium. Asteiologiczny motyw w estetyce i sztuce,* [w:] *Estetyka i krytyka*, XXIV, 2012, z. 1, s. 9–26, 12.

[15] R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 87.

[16] Tenże, *Światło obrazu,* przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 26.

[17] Tenże, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard, Paryż 1980.

[18] K. Piotrowski, *Acutum ingenium*, s. 12.

Śmierć matki wytworzyła kontekst żałoby, któremu zagroził *język Rolanda Barthes'a,* identyfikowany tu z tekstualizmem, skoncentrowany dotychczas wokół pustego podmiotu. Wielokodowy tekstualizm swym szumem wywłaszcza fotografię z jej oryginalnego wyrazu tak, jak aspołeczną rozkosz tekstu niweczy uporczywa, rozpaczliwa obrona realności pamięciowego śladu przeżytego bólu po stracie matki. Ale ekonomia intensyfikacji rozkoszy tekstu okazuje się kontrproduktywna w kontekście żałoby. A nawet nie może być wyprodukowana na kartach *Journal de deuil*[19], którego epistemiczny standard jest zupełnie inny, gdyż wykazuje tendencję do restytucji idiolektu aktywizującego przyjemność z posiadania siebie, powtarzając słowa umierającej matki: „mój Roland". Barthes w żałobie wydaje się ludzki, irracjonalny i konsekwentny, naturalistyczny, szczery i niemodny, chociaż możliwa jest przecież żałobna moda i iteracja trenu czy epigramatu lub „zmysłowa abstrakcja" Bunraku. Zwięzłość haiku, za którym stoi rozproszenie, też nie wystarczy w tym przedłużającym się wydarzeniu. Żałobny tekst jest ścisły i pedantyczny inaczej, ponieważ *Dziennik żałobny* ma być rozwiniętym w czasie zapisem parametryzacji czy indeksacji (intensji) cierpienia Barthes'a. *Atopos* to ten, kto nie może znaleźć swego miejsca, ale nie z powodu dążenia do intensyfikacji rozkoszy, lecz pod ciężarem ciągłego cierpienia, dzięki któremu antropomorficzny podmiot ponownie dochodzi do głosu. Mamy tu do czynienia z antymetabolą, przy czym tym razem chodzi o „tekst dzieła", a nie „dzieła tekstu" jako demonstrowanie akratycznej glosolalii *Legionu* demonów. Barthes pisze, że pewnego dnia powiesił ikonę nad łóżkiem zmarłej, zastrzegając, że nie uczynił tego z wiary. Syntagma ta byłaby sprawdzianem komutacji mody na tekstualizm, czyli sztuczne poddanie zmianie pewnego elementu tej „nieobecnej struktury" (termin Umberto Eco), by obserwować, czy doprowadzi to do zmiany w odczytaniu bądź użyciu *écriture?* Byłby to zatem jakiś taumaturgiczny akt użycia w tekście obrazu jako nasyconego, pełnego systemu, który fascynuje, ale którego ekonomia jest radykalnie odmienna od ekonomii fragmentarycznego, dyspozycyjnego systemu mowy, a tym bardziej różna niż błogostan iteracji, który wedle tekstualistów miałby być nawet wykładnią performatywności religijnego rytuału („śladem śladu…") jako negatywnej epifanii. Być może przez to przywołanie ikony – nawet wbrew intencji Barthes'a, w momencie jego słabości – *Dziennik żałobny* otwierałby para-doksę na kontekst późniejszej filozofii daru (w rozumieniu Jean-Luca Mariona), co byłoby ograniczeniem pola aktywności dekonstrukcjonizmu i wybawieniem od demonizmu tekstu?

---

[19] R. Barthes, *Journal de deuil*, Le Seuil/Imec, Paryż 2009.

*

Gdyby uznać wyłącznie epistemiczny standard para-doksy (IV), wówczas nie tylko standardy I, II i III byłyby bezprzedmiotowe, lecz również metaprzedmiotowy standard V ze względu na nieusuwalną przewlekłość procesu separowania odrębnych kontekstów wiedzy wraz z właściwymi jej standardami, co czyni mętajęzyk niemożliwym. Ale Barthes tego aktu wykluczenia raczej nie dokonał, postulując pluralizm języków w standardzie para-doksy, co chyba nie da się przeprowadzić w tekstualizmie. Ale jest to niemożliwe również w *Dzienniku żałobnym*, który nie jest tekstualną grą, lecz wydaje się rozpaczliwym protestem przeciwko niej, skoro epistemiczny standard tekstualizmu nie pozwalał na wyartykułowanie żałoby, w którą trzeba było zaangażować się jak w każdy inny kontekst dany przez historię, uznawszy rozkosz tekstu za utopię. Pogrążony w żałobie Barthes musi powstrzymać się od *tmesis,* czyli nieskrępowanego niczym przeskakiwania od jednego fragmentu tekstu do innego, a więc takiego przebiegania wzrokiem *écriture*, które powoduje fragmentację linearnej wymowy tekstu, przy czym sens pozostaje całkowicie poza kontrolą czytelnika. Podczas dekonstrukcji zaostrzenie wymogów epistemy *sensu stricto* po wejściu w patetyczny tekst, jakim ma być *Dziennik żałobny* z właściwym mu standardem epistemy *sensu largo*, musi zgodnie z ekonomią tekstualizmu prowadzić do obniżenia precyzji na przejściu w doksę (jako moment *diakrisis*), czyli – para-doksalnie – wejściu z rozkoszą w inny dowolny tekst w nieskończonej lekturze. A tej nieczytelności i neutralizacji motyw przewodni *Dziennika żałobnego* nie toleruje, wymagając monotoniczności (jak w metalogicznej zasadzie Alfreda Tarskiego), czyli uznania melancholii w interpretacyjnych rozumowaniach jako konsekwencji swych wyjściowych przesłanek, nawet gdy rozszerzymy zdania *Dziennika żałobnego* o dowolny szerszy zbiór zdań (czego wymaga rozkosz tekstualizmu, usiłująca zneutralizować wszelkie opozycje, w tym patos żałoby i właściwe jej kultywowanie pamięci, zwanej w tradycji klasycznej *personalitas,* wbrew jej dekonstrukcji jako blizny, czyli różnicy, co wzmocniłoby efekt „nieobecnej struktury”[20]).

Kontekstualizm jest bogatszy niż poszczególne epistemiczne konteksty wyróżnione w *écriture* Barthes’a, ponieważ logika kontekstualna jest niemonotoniczna względnie supra-klasyczna[21]. Dlatego lepszym rozwiązaniem w charakterystyce *imperium Barthes’a*, nawet może wbrew *językowi Barthes’a*, wydaje się absolutyzacja V metastandardu, który nie redukuje *écriture* ani do standardu tekstualnego, ani do innych standardów epistemicznych. Zwłasz-

[20] U. Eco, *Nieobecna struktura*, s. 339–340.

[21] D. Makinson, *Od logiki klasycznej do niemonotonicznej*, przeł. T. Jarmużek, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2008.

cza po śmierci matki, gdy konieczność operowania różnymi kontekstami stała się dla Barthes'a czymś więcej niż tylko teoretycznym zagadnieniem czy heterologicznym karnawałem różnych odmian wiedzy. Kontekstualizm zaczął pełnić funkcję taumaturgii, za pomocą której usiłował on nie tyle uporać się, lecz zmierzyć się z własnym cierpieniem. A nawet w nim trwać, wbrew pustce znaków, którą wcześniej – paradoksalnie – pokochał jako pełnię. Jeśli rodzimy się, gdy rodzi nas matka i wtedy, gdy ona umiera.

Barthes and contextualism

Summary

The author of this interpretation of Roland Barthes's work seeks to reconstruct his methodology as contextualism. He proves that the category of context occupies the central role in his earliest semiological works. By contrast, in the late 1960s and in the 1970s he was increasingly concerned with the post-structuralist concept of textuality that deconstructs all features of context. However, a new problem arises when we consider *Mourning Diary* (1977 - 79). This text (or rather work in which the monotonic logic of melancholy excludes the *tmesis* and *jouissance* of textualism) seems to be an apologia for contextual stylistics. This return allows for the possibility that different contexts in Barthes's nonmonotonic *écriture* set different epistemic standards in which it is difficult or, as in *Mourning Diary*, impossible to formulate skeptical arguments of poststructuralism: epistema *sensu stricto* (in the contextualist foundations of his semiology), epistema *sensu largo* (in the demythologization project of semiosis acts as an attempt to establish practical knowledge), doxa (especially in fashion, as the most unfounded and illegitimate form of mythology), para-doxa (atopia of textualism), and contextualism (as the best solution of Barthes's dilemma of mourning).

Piotr Fabiś

Gary Cooper znowu w siodle

Plakat

Wiosną 1989 roku pojawił się w Polsce Gary Cooper, a ściślej rzecz biorąc, można było zobaczyć jego wizerunek na egzemplarzach plakatu wyborczego Komitetu Obywatelskiego „Solidarność". Wizerunek amerykańskiego aktora został wycięty z fotosu reklamującego słynny western, na którym Gary Cooper, jako szeryf (marshal) Will Kane, pewnym krokiem przemierza ulicę miasteczka Hadleyville, będącego miejscem akcji filmu. Na plakacie tłem dla postaci szeryfa są biały kolor papieru i logo Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność". To samo logo znajduje się na znaczku przypiętym, tuż nad gwiazdą szeryfa, do kamizelki, w którą ubrany jest aktor. W prawą dłoń szeryfa autor plakatu włożył złożoną kartkę papieru z napisem: *WYBORY*. Jest to zapewne karta wyborcza. Poniżej postaci szeryfa znajduje się napis: *W SAMO POŁUDNIE 4 CZERWCA 1989*.

Każda z części składowych tego plakatu powstała w innym miejscu i kontekście, każda ma swoją własną historię. Szeryf Will Kane jest bohaterem westernu zatytułowanego *High Noon* (polski tytuł to oczywiście *W samo południe*), którego reżyserem jest Fred Zinnemann. Premiera *High Noon* odbyła się w 1952 roku, a Gary Cooper za rolę szeryfa Kane'a dostał, drugiego w swojej karierze, Oscara.

Słowo *SOLIDARNOŚĆ* zapisane na białym tle tak zwaną solidarycą – wspierające się nawzajem czerwone litery, z litery *N* wyrasta biało czerwona flaga – zaprojektował Jerzy Janiszewski. Projekt tego znaku graficznego powstał w sierpniu 1980 roku w czasie strajku w Stoczni Gdańskiej, w którym Jerzy Janiszewski – wówczas młody, dwudziestoośmioletni grafik – brał udział. Początkowo wspierające się wzajemnie litery symbolizować miały wspierających się nawzajem strajkujących robotników połączonych ideą wyrażaną przez słowo, które te litery tworzą. Później ten znak graficzny stał

się logo związku zawodowego liczącego miliony członków i jego symbolika została rozciągnięta na miliony Polaków należących do NSZZ „Solidarność" i olbrzymią część społeczeństwa, która sympatyzowała z „Solidarnością".

Wybory, które odbyły się 4 czerwca 1989 roku były konsekwencją kompromisu politycznego osiągniętego przez solidarnościową opozycję demokratyczną i tak zwaną stronę rządową. Kompromisu wypracowanego podczas obrad Okrągłego Stołu, które toczyły się w Warszawie od 6 lutego 1989 roku do 5 kwietnia tegoż roku.

Autorem plakatu jest Tomasz Sarnecki, który wiosną 1989 roku był jeszcze studentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wspomniałem już wyżej, że na plakacie Gary Cooper trzyma w prawej dłoni kartę wyborczą i o znaczku z logo NSZZ „Solidarność" przypiętym do kamizelki, ale Sarnecki wprowadził jeszcze jedną modyfikację w wizerunku szeryfa. Na plakacie Gary Cooper ma pasek do spodni, który zapięty jest w pasie, a poniżej, na biodrach, ma drugi pasek, który opina go asymetrycznie, na prawym biodrze jest nieco niżej niż na lewym. Na reklamującej *High Noon* fotografii ten niżej, na biodrach, znajdujący się pasek to pas z kaburą, w której jest rewolwer. Kabura i rewolwer są po prawej stronie, żeby można było sięgać po broń prawą ręką. Na plakacie kabury i rewolweru nie ma. Gary Cooper został przez Tomasza Sarneckiego rozbrojony.

Łącząc na białym papierze polski tytuł słynnego westernu i datę wyborów, wizerunek Gary Coopera jako szeryfa i logo „Solidarności", stworzył Sarnecki plakat, który jest w Polsce powszechnie znany chociaż od czerwcowych wyborów minęło już ćwierć wieku. Ale co właściwie ten plakat mówił odbiorcy w czerwcu 1989 roku? Jest to plakat wyborczy, a więc jego podstawowy przekaz musiał być następujący: 4 czerwca 1989 roku idź na wybory i zagłosuj na kandydatów Komitetu Obywatelskiego „Solidarność". Gary Cooper ze znaczkiem „Solidarności" przypiętym nad gwiazdą szeryfa i logo „Solidarności" za plecami zdaje się sugerować, że kandydaci Komitetu Obywatelskiego „Solidarność" i ogólnie ludzie „Solidarności" są – jak szeryf w filmie *W samo południe* – uczciwi, odważni, niezłomni i zdeterminowani, żeby walczyć ze złem w każdych okolicznościach. Gary Cooper został rozbrojony, a w prawej dłoni, którą w wielu westernach sięgał po rewolwer, trzyma kartę wyborczą, co stanowi jasną manifestację przekonania, że karta wyborcza jest teraz jedyną i właściwą bronią w walce ze złem.

Mit

Teksty, które składają się na *Mitologie* pisał Roland Barthes w latach 1954–1956, a pierwsze wydanie tej książki ukazało się w roku 1957. W *Mitologiach* Barthes przedstawił swoją wykładnię mitu, a fundamentem, na którym tę

teorię zbudował, jest koncepcja znaku językowego opracowana przez Ferdinanda de Saussure'a. Jak wiadomo, według de Saussure'a znak językowy jest „bytem psychicznym o dwóch obliczach", który składa się z *signifié*, będącego pojęciem i *signifiant*, będącego obrazem akustycznym. Przy czym obraz akustyczny (*signifiant*) „nie jest dźwiękiem materialnym, czymś czysto fizycznym, lecz psychicznym odbiciem tego dźwięku, wyobrażeniem, jakie nam o nim daje świadectwo zmysłów"[1]. Jeśli myślenie jest taką formą komunikacji językowej, w której nadawca jest jednocześnie odbiorcą, to można powiedzieć, że obrazy akustyczne są dźwiękami, które słyszymy, gdy myślimy. Więź łącząca obrazy akustyczne i pojęcia jest dowolna czy też arbitralna, bo to samo pojęcie może być powiązane z różnymi obrazami akustycznymi. Angielski znak językowy *dog*, francuski znak językowy *chien* i polski znak językowy *pies* łączą to samo pojęcie z różnymi obrazami akustycznymi i nawet onomatopeje naśladujące szczekanie psa w językach angielskim, francuskim i polskim brzmią inaczej. Dlatego de Saussure stwierdza, że „znak językowy jest dowolny"[2]. Według Ferdinanda de Saussure'a języki naturalne są systemami znaków dowolnych.

Rzecz jasna obraz akustyczny jest *signifiant* tylko tych znaków, które tworzą języki *sensu stricto*. Każda rzeczywistość społeczna obfituje przecież w znaki, które nie są znakami językowymi. Zaletą opracowanej przez autora *Kursu językoznawstwa ogólnego* koncepcji znaku językowego jest to, że łatwo można ją uogólnić, to znaczy zmodyfikować w taki sposób, żeby była teorią znaku w ogóle, żeby była teorią wszystkich znaków. W zasadzie wystarczy stwierdzić, że każdy znak – a więc także znak językowy – składa się z *signifié*, które jest pojęciem i *signifiant*, które jest obrazem zmysłowym lub po prostu obrazem. W *Mitologiach* Roland Barthes odwołał się w ten sposób do uogólnionej koncepcji de Saussure'a, ponieważ zjawisko, które uczynił przedmiotem swoich interpretacji występuje w najróżniejszych dziedzinach i zakamarkach kultury i dotyczy znaków wszelkiego rodzaju. Niejako idąc za ciosem, Barthes dostrzega język w każdym systemie znaków, a każdy system znaków jest dla niego językiem. Językami, w szerokim tego słowa znaczeniu, są język naturalny, pismo, teatr, film, fotografia, malarstwo, plakat, reklama, reportaż. Widowiska takie jak wolnoamerykanka i wydarzenia sportowe takie jak Tour de France są w *Mitologiach* traktowane jako systemy znaków i nawet słynny Citroën DS 19, w oczach autora tej książki, zbudowany jest ze znaków, bo motoryzacja też jest językiem.

Mit, według Rolanda Barthes'a, również jest systemem znaków, ale jest to system jedyny w swoim rodzaju, stworzony z osobliwych znaków:

---

[1] F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kaszprzyk, PWN, Warszawa 1991, s. 90.

[2] Tamże, s. 91.

> mit jest systemem szczególnym przez to, że buduje się w oparciu o łańcuch semiologiczny, który istnieje przed nim: *jest to wtórny system semiologiczny*. To, co jest znakiem (to znaczy asocjacyjną całością pojęcia i obrazu) w pierwszym systemie, staje się prostym *signifiant* w drugim[3].

Można powiedzieć, że mit powstaje na drodze zawłaszczenia znaków należących do jakiegoś wcześniej istniejącego języka, a mechanizm tego zawłaszczenia sprowadza się do tego, że cały znak należący do tego wcześniej już istniejącego języka, będący *signifiant* zlepionym z *signifié*, staje się *signifiant* mitu, do którego przykleja się jakieś mityczne *signifié*.

Jeden z najbardziej klarownych przykładów działania tego mechanizmu zawiera krótki i cudownie złośliwy szkic *Rzymianie w filmie*. Tekst ten jest semiologiczną recenzją filmu *Julius Caesar* (polski tytuł to oczywiście *Juliusz Cezar*), a film jest hollywoodzką ekranizacją sztuki Williama Shakespeare'a, wyreżyserowaną przez Josepha L. Mankiewicza, której premiera odbyła się w 1953 roku. Barthes zauważył, że w tym filmie

> wszystkie twarze pocą się bez przerwy: prości ludzie, żołnierze, konspiratorzy, wszyscy kąpią swoje surowe i skurczone rysy w tłustych strumieniach (wazelina). Zbliżenia są tak częste, że owo pocenie się jest z całą pewnością atrybutem zamierzonym[4].

Wazelinowe krople potu są filmowym znakiem:

> Znakiem czego? – moralności. Każdy się poci, bo każdy sam ze sobą o coś toczy walkę; mamy przypuszczać, że znaleźliśmy się na terenie, gdzie cnota cierpi straszne udręki, czyli na terenie właściwym tragedii, zadaniem potu jest dawać świadectwo: lud – zaszokowany śmiercią Cezara, a później argumentami Marka Antoniusza – poci się, oszczędnie łącząc w jednym znaku intensywność własnych emocji z surowością swego losu. Także ludzie szlachetni – Brutus, Kasjusz, Kaska – pocą się bez ustanku, co świadczy o tym, jak ogromnej pracy fizjologicznej dokonuje w nich cnota, która wydała na świat zbrodnię. Pocić się – to myśleć (co w oczywisty sposób opiera się na postulacie właściwym społeczności ludzi interesu: myślenie jest operacją gwałtowną, kataklizmem, którego najdrobniejszym znakiem jest pot)[5].

Krople wazeliny są filmowym znakiem. Wazelina jest *signifiant* tego znaku, a jego *signifié*, pojęcie do wazeliny przylepione, to pot i pocenie się. Jednak hollywoodzka konwencja – częste zbliżenia, żeby widoczny był wazelinowy pot na twarzach aktorów i statystów – używa tego znaku (używa

---

[3] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 245.

[4] Tamże, s. 48.

[5] Tamże, s. 48–49.

signifiant i *signifié*) jako *signifiant* znaku mitycznego, którego *signifié* są jednocześnie moralność i myślenie.

Ten semiologiczny mechanizm jest też mechanizmem ideologicznym, ponieważ mit, zawłaszczając znaki, jednocześnie „przekształca (…) historię w naturę”[6]. Sformułował Barthes w ten sposób myśl zaprawdę dużego kalibru, bo historia i natura to nie byle co. Historia i natura są to duże rzeczy, którym trzeba poświęcić trochę więcej słów:

> Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej – jak okiem sięgnąć – przez sposób jej wytwarzania lub wykorzystywania przez ludzi; mit natomiast przywraca obraz *naturalny* tej rzeczywistości[7].

Proces nieustającej ideologicznej manipulacji tożsamy z zawłaszczaniem przez mit wcześniej istniejących znaków jest wynikiem błędnego postrzegania charakteru więzi spajającej mityczne *signifiant* i mityczne *signifié*, więzi która tworzy znak mitu:

> Tym, co pozwala czytelnikowi niewinnie konsumować mit, jest fakt, że nie dostrzega on w nim systemu semiologicznego, ale system indukcyjny: tam, gdzie jest tylko ekwiwalencja, czytelnik dostrzega pewien proces przyczynowy. W jego oczach stosunek *siginifiant* i *signifié* jest naturalny[8].

Gdy mowa o wszystkich znakach, a nie tylko o znakach językowych, w tym o jedynych w swoim rodzaju znakach mitu, to nie można już utrzymywać, że obrazy i pojęcia łączy więź dowolna. Jeśli tęcza jest *signifiant* znaku, którego *signifié* jest zróżnicowanie ludzkiej seksualności, to nie można tęczy zastąpić tu zorzą polarną lub błyskawicą. Nie znaczy to jednak, że więź łącząca tęczę i zróżnicowanie ludzkiej seksualności jest więzią naturalną, skutkiem jakiejś przyrodniczej konieczności. Więź łącząca tęczę i zróżnicowanie ludzkiej seksualności nie jest arbitralna, ta więź jest przygodna, a jej podstawą jest milcząco zawarta umowa społeczna.

W szkicu *Rzymianie w filmie* można znaleźć też dobry przykład działania tego mechanizmu ideologicznego, który mit wprawia w ruch. Roland Barthes zauważył, że w filmie Mankiewicza

> wszystkie postaci mają grzywki. Jedni kręcone, inni nitkowate, nastroszone, lekko natłuszczone; wszystkie są dobrze uczesane. Łysina jest niedozwolona, choć Historia Rzymu zna wiele takich przypadków. Tym, którzy mają włosów za mało, nie odpuszczono tak łatwo, a fryzjer, główny twórca filmu, zawsze umiał wyciągnąć ostatni kosmyk, który też musiał dosztukować do

[6] Tamże, s. 262.
[7] Tamże, s. 277.
[8] Tamże, s. 263–264.

czoła – tego czoła rzymskiego, którego ciasnota zawsze sygnalizowała specyficzną mieszaninę prawa, cnoty i podboju. Z czym tedy wiążą sie owe natarczywe grzywki? Chodzi po prostu o zamanifestowanie Rzymskości. Widać więc tutaj jak na dłoni działanie głównej sprężyny widowiska, którą jest *znak*. Ułożony na czole kosmyk daje pewność i nikt nie może wątpić, że oto znajduje się w dawnym Rzymie[9].

Włosy zaczesane na czoło są *signifiant* znaku filmowego, a *signifié* tego znaku jest rzymska grzywka. Hollywoodzka konwencja – w filmie, którego akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie wszyscy mężczyźni muszą mieć rzymskie grzywki – używa tego filmowego znaku (zarówno *signifiant*, jak i *signifié*) jako *signifiant* znaku mitycznego, którego *signifié* jest Rzymskość. Dzięki temu mitycznemu znakowi mówiący językiem Shakespeare'a amerykańscy i brytyjscy aktorzy są wiarygodni jako starożytni Rzymianie i nikomu nie przeszkadza Marek Antoniusz z twarzą Marlona Brando i Brutus z twarzą Jamesa Masona. Jest rzeczą naturalną, że Kasjusz to John Gielgud, a Porcja to Deborah Kerr. Mówiący po angielsku starożytni Rzymianie są zjawiskiem całkowicie naturalnym, ponieważ „Rzymianie są rzymscy dzięki najbardziej czytelnemu ze znaków – włosom na czole"[10]. W jakimś stopniu włosy tworzące rzymskie grzywki na czołach Brando, Masona i Gielguda w naturalny sposób przekształcają ich w starożytnych Rzymian i tym samym, w jednakowym stopniu, historia starożytnego Rzymu ulatnia się.

Wracając teraz do historii Polski – podczas kampanii wyborczej prowadzonej wiosną 1989 roku Komitet Obywatelski „Solidarność" użył wielu różnych plakatów, aby nakłonić wyborców do głosowania na swoich kandydatów. Większość z tych plakatów, co zrozumiałe, po wyborach została zapomniana. Lech Wałęsa fotografował się z kandydatami „Solidarności" i plakaty z tymi zdjęciami, imieniem i nazwiskiem kandydata i logo „Solidarności" – ponieważ było ich bardzo dużo – mogły utkwić na dłużej w ludzkiej pamięci, ale nie zmienia to faktu, że plakat wyborczy po wyborach jest przeterminowany i staje się jedynie historycznym artefaktem. Jednak plakatowi z wizerunkiem Gary Coopera najwyraźniej udało się, jakimś sposobem, przechytrzyć los, skoro ćwierć wieku po kontraktowych wyborach jest powszechnie znany, a jego różnych rozmiarów reprodukcje coraz częściej, przy różnych okazjach, pojawiają się w przestrzeni publicznej. Jeśli plakat Tomasza Sarneckiego nadal lub ponownie ma coś do powiedzenia odbiorcy, musi to być jakiś nowy przekaz, bo jego przekaz z roku 1989 dziś nie jest już aktualny. Krótko rzecz ujmując, plakat Sarneckiego dziś nie jest już plakatem wyborczym.

---

[9] Tamże, s. 47.

[10] Tamże, s. 47.

Plakat i wszystkie znaki, które tworzą ten plakat – data, tytuł filmu, logo i rozbrojony szeryf z kartą wyborczą w dłoni – tworzą teraz pewną całość, tworzą znak globalny, który został zawłaszczony przez mit i stał się *signifiant* znaku mitycznego. Z tym mitycznym *signifiant* związane jest mityczne *signifié*, którym jest niepodległość. To dzięki zawłaszczeniu przez mit plakat wyborczy z wizerunkiem Gary Coopera rozpoczął drugie życie. Wraz z upływem czasu zaczęto postrzegać czerwcowe wybory jako początek łańcucha historycznych faktów – rząd Tadeusza Mazowieckiego, reformy gospodarcze Leszka Balcerowicza, wybór Lecha Wałęsy na prezydenta, wycofanie wojsk radzieckich/rosyjskich z Polski itp. – które doprowadziły do powstania nowego, suwerennego państwa polskiego. W porządku mitu ta historyczna perspektywa znika i pozostaje tylko prosty związek przyczynowo-skutkowy: przyczyną jest wyborcze zwycięstwo „Solidarności" *W SAMO POŁUDNIE 4 CZERWCA 1989*, skutkiem zaś jest odzyskanie niepodległości. Narracja historyczna opisuje społeczny i polityczny proces, który przez mit zostanie zredukowany do prostego, dwuczłonowego i niemalże naturalnego mechanizmu.

Gary Cooper przybył więc do naszego kraju, żeby walczyć o naszą niepodległość. Co prawda nie żył już od dwudziestu ośmiu lat – przeżywszy sześćdziesiąt lat, zmarł 13 maja 1961 roku – a jednak wiosną roku pamiętnego Gary Cooper był znowu w siodle. Gary Cooper, jeden z najbardziej kochanych aktorów filmowych, jest teraz naszym bohaterem i zostanie z nami na długo. Może na zawsze.

Western

Mit niepodległościowy jest zbiorowym przeświadczeniem, że w pierwszą niedzielę czerwca 1989 roku Polska odzyskała niepodległość. Plakat Tomasza Sarneckiego jest materialnym, graficznym wariantem tego mitu. Podobno wiosną 1989 roku, w atmosferze gorączki wyborczej i patriotycznego uniesienia, niektórzy ujrzeli na tym plakacie chrześcijański, a może nawet katolicki krzyż. W rzeczy samej, sylwetka szeryfa i umieszczone za jego plecami logo „Solidarności" przecinają się, mniej więcej, pod kątem prostym, tak więc taka interpretacja nie jest sprzeczna ze świadectwem zmysłów. Każda interpretacja jest zakorzeniona z jednej strony w interpretowanym przedmiocie, z drugiej zaś strony w interpretatorze. Ja chciałbym zrozumieć co właściwie Gary Cooper, jako szeryf Will Kane, robi na tym polskim plakacie wyborczym i co wnosi do polskiego mitu niepodległościowego? Wstępna odpowiedź na oba pytania jest oczywista: wizerunek amerykańskiego aktora, zgodnie z formułą *pars pro toto*, wiąże plakat i mit z odrobinę

tylko egzotycznym kontekstem kulturowym, jakim jest amerykański western filmowy.

Western również jest mitem, ale nie dlatego, że zawłaszcza znaki jakiegoś wcześniej istniejącego języka. Można by rzec, że western jest mitem w pierwotnym znaczeniu tego słowa, które określiłbym następująco: mit jest opowieścią sakralną, mit jest opowieścią o rzeczach świętych. Przy czym rzeczy święte mogą, ale nie muszą, należeć do jakiegoś nadnaturalnego porządku, nie muszą być nie z tego świata. Rzeczy święte to rzeczy, które są dla danego społeczeństwa najważniejsze. Na przykład rodacy Durkheima i Barthes'a od dwustu z okładem lat głoszą, że dla nich najważniejsze są: *Liberté, Égalité, Fraternité*. W przeszłości Francuzi niekiedy ogłaszali, że te święte rzeczy są dla nich ważniejsze niż własne życie: *Liberté, Égalité, Fraternité ou la Mort*.

Mniej więcej w tym samym czasie, gdy Roland Barthes pisał teksty, które złożyły się na *Mitologie*, Claude Lévi-Strauss pracował nad teorią i metodą analizy mitów, które są właśnie takimi opowieściami o rzeczach należących do sfery *sacrum*. Według Lévi-Straussa:

> Nic nie przypomina bardziej myśli mitycznej niż ideologia polityczna. Być może w naszych współczesnych społeczeństwach druga z nich zastąpiła tylko pierwszą. Otóż co robi historyk, gdy pisze o Rewolucji Francuskiej? Odwołuje się do ciągu zdarzeń minionych, których odległe konsekwencje dają się jeszcze odczuć poprzez całą nieodwracalną serię zdarzeń pośrednich. Ale dla *homo politicus* i tych, co mu dają posłuch, Rewolucja Francuska jest rzeczywistością z innego porządku; jest sekwencją zdarzeń minionych, a zarazem wyposażonym w trwałą skuteczność schematem, pozwalającym interpretować strukturę społeczną dzisiejszej Francji i występujące w niej antagonizmy oraz przewidywać zarysy przyszłej ewolucji[11].

Western jest mitem, a mit z jednej strony jest opowieścią o rzeczach świętych, a z drugiej strony jest „sekwencją zdarzeń minionych, a zarazem wyposażonym w trwałą skuteczność schematem". Akcja westernów rozgrywa się w miejscu znanym jako *Wild West*, a czas akcji większości westernów ulokowany został w trwającym trzy dekady okresie, od roku 1860 do roku 1890. Miejsce i czas akcji określają z jaką „sekwencją zdarzeń minionych" możemy mieć do czynienia oglądając filmy należące do tego gatunku. Jednocześnie oglądając westerny często ma się wrażenie, że „wszystkie westerny są takie same", albo że wszystkie zrealizowano na podstawie tego samego scenariusza. To wrażenie powstaje dlatego, że western – będąc mitem – jest „wypo-

---

[11] C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. B. Suchodolski, PIW, Warszawa 1970, s. 289.

sażonym w trwałą skuteczność schematem". Miejsce i czas akcji gwarantują, że na ekranie pojawią się znaki rozpoznawcze, dzięki którym od razu wiadomo, że film jest westernem. Jeśli na ekranie pojawiają się konie, kapelusze, rewolwery, gwiazdy szeryfa, stada krów i kowboje, rewolwerowcy, Indianie, bezkresne pustynie lub piękne i żyzne doliny, to film jest westernem. Wrażenie, że wszystkie westerny zostały zrealizowane na podstawie tego samego scenariusza prawdopodobnie nie jest złudzeniem, ale wrażenia nie posiadają wartości dowodowej. Dlatego satysfakcjonująca analiza westernu jako mitu powinna, wychodząc od wrażenia, doprowadzić do rekonstrukcji hipotetycznego, jednego i jedynego scenariusza wszystkich westernów.

Taką, moim zdaniem, satysfakcjonującą analizę westernu jako mitu zawiera opublikowana w 1975 roku książka *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, której autorem jest amerykański socjolog Will Wright. Już podtytuł sygnalizuje, że autor tej książki interpretuje westerny, używając metody strukturalnej, przy czym łączy on dwa warianty tej metody. Will Wright, analizując westerny, dąży do odkrycia ich struktury, co jest tożsame z rekonstrukcją ich hipotetycznego wspólnego scenariusza. Struktura westernów złożona jest z dwóch, jednocześnie połączonych i względnie autonomicznych, struktur, którymi są struktura narracyjna i struktura opozycji binarnych. Strukturę narracyjną Wright odsłania za pomocą metody opracowanej przez Vladimira Proppa, a strukturę opozycji binarnych ujawnia, używając metody opracowanej przez Claude'a Lévi-Straussa. Przedmiotem swoich badań Wright uczynił sześćdziesiąt cztery najpopularniejsze westerny, których premiery odbywały się w latach 1931–1972, przy czym przyjętą, obiektywną miarą popularności tych filmów są wpływy brutto, ponieważ odzwierciedlają one liczbę sprzedanych biletów kinowych. W świetle wyników przeprowadzonych przez Wrighta badań, hipoteza jednego i jedynego scenariusza wszystkich westernów okazuje się być, jak to często bywa, po części fałszywa i po części prawdziwa, albo na odwrót. Autor *Sixguns and Society* ustalił, że objęte badaniem sześćdziesiąt cztery westerny realizują cztery struktury, które są czterema następującymi kolejno stadiami ewolucji strukturalnej, ale ustalił jednocześnie, że chronologicznie pierwsza z tych struktur jest najważniejsza dla zrozumienia sensu i kierunku ewolucji westernu jako gatunku filmowego. Tę chronologicznie pierwszą strukturę Wright nazwał fabułą klasyczną (*the classical plot*).

Pierwszym posunięciem analitycznym Willa Wrighta jest pewnego rodzaju redukcja:

> na potrzeby analizy, możemy zredukować każdą opowieść do trzech zbiorów postaci, którymi będą: bohater (*the hero*), społeczeństwo (*the society*) i złoczyńcy (*the villains*). Jest to możliwe, ponieważ grupy druga i trzecia są

> niezróżnicowane – to znaczy, członkowie społeczeństwa zawsze są połączeni przez wspólne interesy i nie mają konfliktów wewnętrznych, tak samo złoczyńcy zawsze są połączeni przez wspólne interesy i nie mają konfliktów wewnętrznych, oprócz tych dotyczących pieniędzy. Zatem każda grupa postaci działa zasadniczo jak jeden byt w relacjach z drugą grupą lub bohaterem i dlatego, na potrzeby ogólnego opisu akcji, wystarczy, że będziemy brać pod uwagę tylko te trzy podstawowe postaci[12].

Tak więc społeczeństwo i złoczyńcy są zawsze bytami zbiorowymi czy też zbiorami postaci, natomiast bohater – w każdym razie w westernach o strukturze fabuły klasycznej – należy do zbioru jednoelementowego.

Odsłonięcie struktury opozycji binarnych sprowadza się w zasadzie do odkrycia cech dystynktywnych, dzięki którym te trzy zbiory, czy też postaci należące do tych zbiorów, istnieją, a każdy z trzech zbiorów istnieje, ponieważ różni się od dwóch pozostałych zbiorów postaci. Zbiory postaci są więc bytami, w przypadku których istnieć to różnić się. Wright ustalił, że trzy zbiory postaci istnieją dzięki ośmiu cechom dystynktywnym tworzącym cztery opozycje binarne. Każda z opozycji pozwala odróżnić od siebie co najmniej dwa zbiory postaci. Prawdopodobnie najbardziej fundamentalna jest opozycja, za pomocą której wszystkie postaci dzielą się na te, które należą do społeczeństwa oraz te znajdujące się na zewnątrz społeczeństwa. Dzięki opozycji wewnątrz społeczeństwa/na zewnątrz społeczeństwa odróżniamy bohatera od społeczeństwa, ponieważ bohater jest na zewnątrz społeczeństwa. Opozycja ta nie ułatwia jednak identyfikacji złoczyńców, którzy w niektórych filmach należą do społeczeństwa, a w innych znajdują się poza nim. Z kolei opozycja dobry/zły ustanawia dychotomię, w ramach której wszyscy dobrzy, a więc społeczeństwo i bohater, różnią się od złoczyńców, którzy są źli. Trzecia jest opozycja silny/słaby ustanawiająca dychotomię, w ramach której postaci silne, bohater i złoczyńcy, różnią się od społeczeństwa, które jest słabe. Ostatnia jest opozycja wilderness/cywilizacja. Nie ma w języku polskim znaku językowego zawierającego dokładnie to samo pojęcie, które zawiera angielski znak językowy *wilderness*, co tłumaczy, dlaczego zachowałem to angielskie słowo. *Wilderness* zawiera w sobie wyobrażenie ziemi nie zmienionej ludzką ręką, wyobrażenie krajobrazu, na którym człowiek nie odcisnął swego piętna. Opozycja, której członem jest ten angielski znak językowy jest relatywnie mniej ważna od trzech pozostałych, ponieważ zdarzają się westerny, których postaci są skonstruowane bez użycia cech dystynktywnych będących członami tej opozycji. Jeśli jednak western wykorzystuje cechy dystynktywne będące członami opozycji wil-

[12] W. Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles, London 2006, s. 40. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład Autora.

derness/cywilizacja, to wówczas tylko bohater jest blisko związany z tym obszarem rzeczywistości, do którego odnosi się słowo *wilderness*, a złoczyńcy są zawsze uwikłani w cywilizację w takim samym stopniu, w jakim uwikłane jest w nią społeczeństwo. Will Wright zwraca jeszcze uwagę na fakt, że opozycja wilderness/cywilizacja jest trochę podobna do opozycji wewnątrz społeczeństwa/na zewnątrz społeczeństwa, jednak zaraz wskazuje też na to, co różni te dwie opozycje: „Złoczyńcy mogą być na zewnątrz społeczeństwa, ale zawsze postrzegamy ich jako część cywilizacji"[13].

W wymiarze strukturalnym każda z trzech postaci jest wiązką cech dystynktywnych. Postaci tworzące społeczeństwo są siłą rzeczy wewnątrz społeczeństwa, które jest poza tym dobre, słabe i ewentualnie związane z cywilizacją (opozycja, której członem jest cywilizacja nie jest obligatoryjna). Złoczyńcy będą wewnątrz społeczeństwa w jednym westernie filmowym, ale w drugim mogą być na zewnątrz społeczeństwa, a poza tym są źli, silni i ewentualnie związani z cywilizacją. Bohater jest na zewnątrz społeczeństwa, jest też dobry, silny i ewentualnie związany z *wilderness*.

Struktura narracyjna westernów o fabule klasycznej składa się z szesnastu funkcji, ale nie będę przytaczał ich kompletnej listy. Lepiej będzie jeśli przedstawię tu krótki zarys fabuły realizującej strukturę tego typu. W klasycznych westernach (westernach o strukturze fabuły klasycznej) społeczeństwo dopiero się tworzy, powstaje na oczach kinowej widowni i w związku z tym złoczyńcy stanowią zagrożenie dla samego istnienia społeczeństwa. Bohater to samotny jeździec znikąd, osobnik raczej aspołeczny, którego członkowie społeczeństwa nie znają. Członkowie społeczeństwa dość szybko dostrzegają, że bohater różni się od nich. Pojawia się też lub ujawnia konflikt interesów, którego stronami są społeczeństwo i złoczyńcy. Złoczyńcy są silni, a społeczeństwo jest słabe, dlatego złoczyńcy stanowią śmiertelne zagrożenie dla poszczególnych członków społeczeństwa i dla istnienia społeczeństwa. Bohater początkowo nie chce angażować się w konflikt między społeczeństwem i złoczyńcami, jednak gdy złoczyńcy robią krzywdę lub zagrażają jego przyjacielowi, bohater przestaje być neutralny, walczy ze złoczyńcami i pokonuje ich. Na koniec bohater wiąże się z kobietą, co sprawia, że przestaje się różnić od członków społeczeństwa i staje się jednym z nich, a jeśli z jakiś względów bohater nie może związać się z kobietą, to wówczas odjeżdża samotny. Odjeżdża w kierunku majestatycznych szczytów górskich lub znika, oddalając się na pustynnej równinie. W każdym razie surowy lub piękny, zawsze majestatyczny krajobraz, z którego bohater wyłonił się na początku filmu, pochłania go, gdy western się kończy.

---

[13] Tamże, s. 49.

To klasyczne westerny, w których społeczeństwo właśnie powstaje i złoczyńcy są zagrożeniem dla samego istnienia społeczeństwa, bierze się pod uwagę, gdy myśli się lub mówi, że „wszystkie westerny są takie same". Oczywistym, dla każdego widza, składnikiem struktury opozycji binarnych klasycznego westernu jest opozycja dobry/zły, pozwalająca odróżnić członków społeczeństwa i bohatera od złoczyńców i w związku z tym opozycja dobry/zły musiała najgłośniej przemawiać do większości odbiorców plakatu wyborczego z Gary Cooperem wiosną 1989 roku. Większość członków polskiego społeczeństwa w roku 1989 postrzegała i opisywała polską rzeczywistość społeczną świadomie używając opozycji my/oni. Oni to byli ludzie, którzy w PRL-u posiadali władzę, a więc przede wszystkim aparat partyjny PZPR, oraz ludzie, którzy tłumili wszelkie próby buntu przeciwko tej władzy, a więc przede wszystkim Służba Bezpieczeństwa i ZOMO. My to była większość społeczeństwa, której rozmiary zostały obiektywnie zarysowane przez frekwencję i wyniki wyborów przeprowadzonych 4 czerwca 1989 roku – w głosowaniu wzięło udział 62% uprawnionych do głosowania obywateli PRL-u, a w większości okręgów wyborczych na kandydatów Komitetu Obywatelskiego „Solidarność" zagłosowało od 60% do 80% głosujących. Wiosną 1989 roku dla odbiorcy plakatu wyborczego z Gary Cooperem, który postrzegał rzeczywistość społeczną PRL-u w wyżej opisany sposób, było oczywiste, że my jesteśmy dobrzy, a oni są źli. Ta asocjacja była nieunikniona.

Inna asocjacja mogła pojawić się w związku z opozycją silny/słaby. Oni, mając po swojej stronie SB i ZOMO, nadal byli silni. My, w porównaniu z nimi, nadal byliśmy słabi. My jesteśmy dobrzy i słabi, jak społeczeństwo w klasycznym westernie. Oni są źli i silni, bo ludzie władzy w PRL-u to złoczyńcy. Silni i dobrzy mogą być tylko Gary Cooper i jego koledzy z „Solidarności".

Jednak dwadzieścia pięć lat później do odbiorcy plakatu wyborczego zawłaszczonego przez niepodległościowy mit, przemawiać będzie również to, co jest składnikiem struktury narracyjnej klasycznego westernu, mianowicie wyobrażenie społeczeństwa, które właśnie się tworzy. 4 czerwca 1989 roku to dzień mitycznych narodzin społeczeństwa, którym jesteśmy dzisiaj.

Will Wright napisał drugą książkę zawierającą interpretacje westernu jako mitu, która ukazała się w 2001 roku pod tytułem *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*. W tej książce Wright dowodzi, że klasyczny western jest amerykańskim, popularnym, kulturowym wariantem mitu teoretycznego, który powstał XVII wieku w Europie. Tym mitem teoretycznym jest teoria umowy społecznej przedstawiona najpierw, w połowie XVII stulecia, w *Lewiatanie* Thomasa Hobbesa i następnie, prawie czterdzieści lat później, w *Dwóch traktatach o rządzie* Johna Locke'a. Mit teoretyczny

Hobbesa i Locke'a, jak każda narracja mityczna o rzeczach należących do sfery *sacrum*, jest opowieścią o wydarzeniach lub stanach rzeczy minionych. Czas akcji mitów tego rodzaju, także mitu Hobbesa i Locke'a, określają sformułowania takie jak „przed stworzeniem świata", „na początku" czy „dawno temu". John Locke w *Dwóch traktatach o rządzie* napisał, że: „Na początku zatem cały świat (…) był *Ameryką*"[14]. W tym zdaniu *Ameryka* jest synonimem *wilderness*. Ta *Ameryka* to wyobrażenie ziemi nie zmienionej przez człowieka, wyobrażenie krajobrazu nie ukształtowanego przez ludzkie działanie[15]. *Ameryka* w końcu XVII wieku jest, w oczach Locke'a, ziemią w „stanie natury", ale „dawno temu", „na początku" cały świat był w „stanie natury".

Teorie umowy społecznej zawarte w *Lewiatanie* i *Dwóch traktatach o rządzie* nie są identyczne. Według Thomasa Hobbesa „ludzie z natury są równi", a wolność jest ich „uprawnieniem przyrodzonym", jednak „stan natury" „jest stanem wojny każdego człowieka z każdym innym"[16]. U Hobbesa „stan natury" jest w zasadzie tożsamy ze „stanem wojny" i dlatego tym, co towarzyszy ludziom w „stanie natury"

> jest bezustanny strach i niebezpieczeństwo gwałtownej śmierci. I życie człowieka jest samotne, biedne, bez słońca, zwierzęce i krótkie[17].

Autor *Dwóch traktatów o rządzie* podkreśla pozytywne strony „stanu natury", który, według Locke'a, jest „stanem równości" oraz „stanem zupełnej wolności" („w granicach prawa natury")[18]. Z kolei „stan wojny" określił Locke następująco:

> *Stan wojny* jest stanem wrogości i zagłady. Ten zatem, kto oznajmia słowem lub czynem, nie w sposób porywczy lub nieprzemyślany, ale spokojnie rozważony i zaplanowany, zamach na życie innego człowieka, *wstępuje w stan wojny* z tym, przeciw komu taki zamiar ujawnił[19].

A nieco dalej dodaje:

> mamy wyraźną *różnicę między stanem natury a stanem wojny*, które jakkolwiek mogą być przez niektórych ludzi utożsamiane, różnią się jeden od drugiego tak dalece, jak daleki jest stan pokoju, dobrej woli, wzajemnej pomocy i zachowania, od stanu wzajemnej wrogości, niechęci, gwałtu i zagłady. Gdy

---

[14] J. Locke, *Dwa traktaty o rządzie*, przeł. Z. Rau, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 197.

[15] W. Wright, *The Wild West. The Mythical Cowboy and Social Theory*, Thousand Oaks, Londyn, Nowe Delhi 2001, s. 3.

[16] T. Hobbes, *Lewiatan*, przeł. Cz. Znamierowski, Aletheia, Warszawa 2009, s. 219.

[17] Tamże, s. 207.

[18] J. Locke, *Dwa traktaty*, s. 165.

[19] Tamże, s. 173–174.

> ludzie kierując się rozumem żyją razem na ziemi bez wspólnego zwierzchnika posiadającego autorytet sędziego, znajdują się we *właściwym stanie natury*. Tam zaś, gdzie dochodzi do użycia siły lub ujawnienia zamiaru użycia jej wobec jakiejś osoby, a nie ma żadnego wspólnego zwierzchnika na ziemi, by odwołać się do jego opieki, *ma miejsce stan wojny*[20].

Chociaż „stan natury" i „stan wojny" tak bardzo się różnią, to jednak „stan natury" łatwo stacza się w „stan wojny" („do którego może prowadzić najmniejsza błahostka"[21]) i dlatego, aby uniknąć „stanu wojny", ludzie zawierają umowę i tworzą wspólnotę, powstaje społeczeństwo:

> Uniknięcie stanu wojny (…) stanowi *najważniejszą przyczynę, dla której ludzie łączą się w społeczeństwo* i opuszczają stan natury[22].

Zawarcie umowy społecznej powołuje do życia społeczeństwo obywatelskie, społeczeństwo polityczne:

> Tym, co zapoczątkowuje *ukształtowanie społeczeństwa politycznego*, nie jest nic innego, jak tylko zgoda pewnej grupy wolnych ludzi, zdolnych do utworzenia większości mającej na celu zjednoczenie się i połączenie w takim społeczeństwie. To i tylko to jest tym, co dało lub mogło dać *początek* istnieniu jakiegokolwiek *prawowitego rządu* na świecie[23].

Hobbes chciał, aby ten rząd był bardzo silny, a Locke był zwolennikiem rządu o ograniczonej władzy, rządu poddanego kontroli społeczeństwa i prawdopodobnie dlatego stworzony przez Locke'a wariant mitu teoretycznego cieszył się szerszym uznaniem.

Ludzie chętnie rezygnują z części wolności, którą cieszą się w „stanie natury", żeby osiągnąć pewien cel:

> Tym wielkim i *naczelnym celem*, dla którego ludzie łączą się we wspólnotach i sami podporządkowują się rządowi, *jest zachowanie ich własności*[24].

W innym miejscu Locke stwierdza, że ludzie tworzą społeczeństwa „dla wzajemnego *zachowania* swego życia, wolności i majątku, które określam wspólnym mianem *własności*"[25]. Locke pisał *Dwa traktaty o rządzie*, będąc członkiem feudalnego, rolniczego społeczeństwa, w którym ziemia była najważniejszym majątkiem, jaki można było posiadać. Mit teoretyczny Hob-

---

[20] Tamże, s. 175–176.
[21] Tamże, s. 177.
[22] Tamże, s. 177
[23] Tamże, s. 233.
[24] Tamże, s. 251.
[25] Tamże, s. 251.

besa i Locke'a był gotowym do użycia narzędziem krytycznym do podkopywania feudalnej struktury społecznej, w której tylko arystokraci mieli prawo posiadać ziemię, a chłopi mieli ją uprawiać.

Według Locke'a „stan natury jest stanem równości" oraz „stanem zupełnej wolności", co znaczy, że „wszyscy ludzie są z natury równi", a tę „równość" Locke sprowadza „do *równego uprawnienia*, jakie każdy człowiek ma *do swej naturalnej wolności*, by nie podlegać woli ani władzy innego człowieka"[26]. Wszyscy ludzie są równi i wolni na mocy prawa natury, które nie przestaje wiązać jednostek tworzących już społeczeństwo i posiadających rząd, ale wraz ze społeczeństwem i rządem pojawia się też prawo stanowione, które ma być „miernikiem dobra i zła"[27] i które winno wprowadzać „takie same zasady dla bogatych i biednych, dla faworyta dworu i wiejskiego oracza"[28]. Wszyscy ludzie są więc równi wobec prawa, zarówno naturalnego, jak i stanowionego, co – w kontekście historycznym i społecznym, w którym powstała teoria umowy społecznej – oznaczało przede wszystkim, że każdy człowiek ma takie samo prawo do posiadania własności prywatnej, w szczególności takie samo prawo do posiadania ziemi. W teoretycznym micie o umowie społecznej *Ameryka* gra bardzo ważną rolę, ponieważ *Ameryka* to *wilderness*, *Ameryka* to niewyczerpany rezerwuar wolnej ziemi, ziemi która jeszcze do nikogo nie należy i dzięki której w *Ameryce* mogłoby powstać społeczeństwo równych szans. W *Ameryce*, w społeczeństwie równych szans, każdy mógłby posiadać ziemię, na której pracowałby własnymi rękami, każdy mógłby być jednocześnie właścicielem i robotnikiem (*owner-worker*). W ramach struktury społecznej feudalnej Europy arystokraci mają monopol na posiadanie ziemi, ale w *Ameryce* mogłoby powstać społeczeństwo równych szans, w którym wszystkie jednostki byłby równe wobec prawa i strukturalnie równe, przy czym strukturalna równość społeczeństwa równych szans nie jest tożsama z równością ekonomiczną[29].

Jednostki tworzące społeczeństwo równych szans z własnej „naturalnej wolności" robią użytek przede wszystkim na rynku, kierując się własnym interesem, a paradoksalną sumą czy wypadkową wszystkich tych chciwych egoizmów – dzięki niestrudzonej pracy „niewidzialnej ręki" Adama Smitha – będzie dobre społeczeństwo. Rząd musi tylko zagwarantować, że umowy na rynku przez jednostki zawierane będą realizowane. Jednak, żeby móc korzystać z własnej „naturalnej wolności", trzeba być człowiekiem racjonalnym, który osiągnął „wiek rozwagi" kończąc dwadzieścia jeden lat. Tak

---

[26] Tamże, s. 200.

[27] Tamże, s. 252.

[28] Tamże, s. 265.

[29] W. Wright, *The Wild West..*, s. 19–21.

więc nie mogą być w pełni wolnymi ci, którzy dwudziestu jeden lat nie ukończyli, a także idioci, wariaci i niewolnicy. Kto czyta Locke'a uważnie między wierszami odgadnie, że kobiety również pełną wolnością w społeczeństwie równych szans nie będą mogły się cieszyć. W *Ameryce*, w społeczeństwie równych szans z „naturalnej wolności" i pełni praw obywatelskich, z biernym i czynnym prawem wyborczym włącznie, korzystać będą biali mężczyźni, którzy są właścicielami ziemi.

Mit teoretyczny Hobbesa i Locke'a jest opowieścią o tym, co wydarzyło się „na początku" lub „dawno temu", ale wydarzenia w micie przedstawione układają się w „trwałą strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości"[30]. Mit teoretyczny, jak każda narracja mityczna, jest „wyposażonym w trwałą skuteczność schematem". W porządku mitu „stan natury" jest wydarzeniem, od którego „dawno temu" wszystko się zaczęło, ale jednocześnie jest relacją, która zawsze będzie pojawiać się pomiędzy ludźmi należącymi do różnych społeczeństw, pomiędzy całymi społeczeństwami oraz pomiędzy rządami różnych społeczeństw. Schemat czy też „trwałą strukturę" mitu teoretycznego o umowie społecznej rozpoznać można w strukturze klasycznego westernu.

Społeczeństwo w klasycznych westernach jest bardzo młode, dopiero się tworzy i dlatego jest słabe jak dziecko. Często nie wiadomo czy to już jest społeczeństwo, czy jeszcze zbiór jednostek w „stanie natury", które chcą utworzyć społeczeństwo. Złoczyńcy są w „stanie wojny" ze społeczeństwem. Samotny bohater walcząc ze złoczyńcami wypełnia funkcję rządu. Locke w *Dwóch traktatach o rządzie* utrzymuje, że funkcję rządu w młodych społeczeństwach z reguły sprawuje jednostka, która jest przede wszystkim dowódcą na czas wojny. Locke najwyraźniej lubi te młode społeczeństwa złożone z obywateli, którzy wczoraj opuścili „stan natury" i opisuje je jako wspólnoty, w których cnota nie doznała jeszcze uszczerbku:

> W tym *złotym wieku* (zanim jeszcze próżna ambicja oraz *amor sceleratus habendi*, zła chuć zawładnęły ludzkimi umysłami, skorumpowały władzę i godności) było wielu cnotliwych, dobrych władców, jak i niewielu zdeprawowanych poddanych[31].

Jeśli teraz spróbujemy przypomnieć sobie czego chcieli i o czym marzyli Polacy, do których wiosną 1989 roku wizerunek Gary Coopera z plakatu wyborczego przemawiał, to z całą pewnością marzyli o wolności, chcieli podróżować (przede wszystkim na zmitologizowany Zachód), chcieli wolności w sferze gospodarczej i wierzyli, że wolny rynek wytworzy materialny

---

[30] C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, s. 288–289.
[31] J. Locke, *Dwa traktaty*, s. 242–243.

dobrobyt, chcieli też wolności słowa. Na pewno chcieli żyć w państwie, którego rząd będzie bronił ich wolności, nie będzie zagrożeniem dla ich życia i nie będzie widział nic złego w prywatnej własności. Czy 4 czerwca 1989 roku Polacy żyli w „stanie natury"? Społeczeństwo istniało, ale nie posiadało wyłonionego wolą większości, „prawowitego rządu". PRL-owskie rządy znajdowały się w „stanie wojny" ze społeczeństwem, a 13 grudnia 1981 roku rząd wprowadził „stan wojenny".

Wizerunek Gary Coopera łączy plakat wyborczy i mit niepodległościowy z westernem w ogóle, z westernem jako gatunkiem filmowym, ale jednocześnie odsyła odbiorcę (plakatu i mitu) do jednego, konkretnego westernu, do *High Noon*, który jest z pewnością klasycznym filmem, ale nie jest westernem o strukturze fabuły klasycznej. Społeczeństwo w *High Noon* to społeczeństwo klasycznego westernu kilka lat później, które okrzepło na tyle, że złoczyńcy nie zagrażają już jego istnieniu. W *High Noon* to mieszkańcy miasta Hadleyville, w którym rozgrywa się akcja tego westernu, stanowią zagrożenie dla bohatera, są jego rzeczywistym wrogiem. Czterej złoczyńcy, Frank Miller, Ben Miller, Jim Pierce i Jack Colby, stanowią jedynie „fizyczne zagrożenie dla szeryfa; można by ich zastąpić katastrofą kolejową lub lawiną"[32]. Will Wright dowodzi, że *High Noon* realizuje strukturę, która w bardziej oczywisty sposób manifestuje się w dwóch innych westernach, w *Broken Arrow* (*Złamana strzała*, 1950) i *Johnny Guitar* (1954). Realizacją tej samej struktury jest również western *The Hanging Tree* (*Drzewo powieszonych*, 1959). We wszystkich tych filmach, z wyjątkiem *High Noon*, pojawia się scena, w której członkowie społeczeństwa chcą zlinczować bohatera. W *High Noon* członkowie społeczeństwa zagrażają bohaterowi przez zaniechanie, nie chcą udzielić pomocy szeryfowi, chcą się go pozbyć z miasta. Obywatele Hadleyville zamykają się w kościele, a także w swoich domach i w ten sposób stwarzają zagrożenie równie realne, jak wściekły, dążący do linczu tłum. Poszczególni mieszkańcy tego miasta, każdy rozpatrywany z osobna, są słabi, ale społeczeństwo w *High Noon* nie jest już ani słabe, ani dobre. To społeczeństwo jest silne i złe, przez co – w wymiarze strukturalnym – upodabnia się do złoczyńców z klasycznego westernu. Nie jest to już społeczeństwo w swoim złotym wieku.

Pamiętać wypada, że w drugiej połowie lat osiemdziesiątych „Solidarność" była nielegalną, podziemną organizacją, której liczebność niczym nie przypominała posiadającego, na początku lat osiemdziesiątych, miliony członków i legalnie działającego Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność". Wyobrażam sobie, że w roku 1986 lub 1987 ludzie tworzący solidarnościową, demokratyczną opozycję mogli w Polsce, od czasu do czasu, czuć się samotni w środku miasta jak szeryf Will Kane.

[32] W. Wright, *Sixguns and Society*, s. 76.

Komunikacja

W *Sixguns and Society* Will Wright określił czym jest mit w następujących słowach:

> Mit jest przekazem pochodzącym od społeczeństwa, a przeznaczonym dla jego członków: wyobrażenia zbiorowe i społeczne postawy określone przez historię i instytucje społeczeństwa są komunikowane jego członkom za pośrednictwem mitów[33].

Okresem największej popularności amerykańskiego westernu filmowego było ćwierćwiecze, które rozpoczęło się wraz z zakończeniem II wojny Światowej – co z amerykańskiego punktu widzenia nastąpiło 2 września 1945 – i trwało do końca lat sześćdziesiątych. Początek lat siedemdziesiątych XX wieku oznacza koniec złotego wieku westernu. W tym samym ćwierćwieczu *Ameryka* była już najbardziej rozwiniętym społeczeństwem przemysłowym, a w społeczeństwach tego rodzaju *owner* i *worker* to dwie różne osoby. Do kin na westerny chodzili ludzie żyjący w społeczeństwie przemysłowym – właściciele i robotnicy – żeby oglądać mity opowiadające o przeszłości ich społeczeństwa – *Wild West* to tego społeczeństwa złoty wiek. Wizerunki kowbojów, szeryfów i rewolwerowców przemawiały do ludzi, którzy mieszkali w wielkich miastach i do pracy nie jeździli konno, ale metrem lub samochodem.

W Polsce od wybuchu II wojny światowej – co z polskiego punktu widzenia nastąpiło 1 września 1939 roku – do 4 czerwca 1989 roku ludzie żyli pozbawieni własnego państwa lub w państwie, które nie było suwerenne. W czerwcowych wyborach głosowali ludzie ukształtowani przez życie w społeczeństwie, które przez pół wieku było zniewolone. Produktem ubocznym tego zniewolenia był mit Zachodu. Ten Zachód nie był dziki, wręcz przeciwnie, był cywilizowany, co znaczyło przede wszystkim, że zamieszkiwały go kapitalistyczne społeczeństwa dobrobytu. Obywatele PRL-u nie znali tych społeczeństw, ponieważ nie mogli swobodnie podróżować, dlatego mityczny Zachód zamieszkiwały społeczeństwa doskonałe, społeczeństwa bez wad. Westerny, które w PRL-u można było w kinach oglądać, przybywały z kraju, który chyba zawsze uchodził za najbardziej wystrzałowy na całym Zachodzie. Dlatego Gary Cooper z taką siłą do Polaków przemówił, a zawłaszczony przez polski mit niepodległościowy mówi do nas nadal. Ja zaś nadal nie mam pewności, czy udało mi się usłyszeć wszystko, co mówi ten graficzny, niepodległościowy mit, dzisiaj.

---

[33] Tamże, s. 16.

Gary Cooper is back in the saddle

Summary

Gary Cooper is back in the saddle is an interpretation of a Polish election poster from 1989 which includes an image of Gary Cooper taken from promotional posters for the classic western *High Noon*. As the years passed, this poster became one of vehicles for the Polish myth of independence. In other words, this poster is a myth in Roland Barthes' sense of the term. The interpretation of that poster-myth leads from Barthes' and Lévi-Strauss' theories of myth, through Will Wright's interpretation of western myth, to the theory of a social contract created by Hobbes and Locke.


12e Arrt
RUE
ROLAND BARTHES
1915 - 1980
ÉCRIVAIN ET SÉMIOLOGUE FRANÇAIS

IMPERIUM LITERATURY

Kajetan Maria Jaksender

Barthes: między egzystencją a dziełem

Fantazja jest centralnym punktem, w którym to, co ogólne, i byt, to, co własne, i bycie czymś znalezionym, to, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne, stapiają się całkowicie w jedno.

G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*

Prawdziwe zróżnicowanie tkwi w owej pełni rzeczywistych i nieoczekiwanych *elementów (…) jest tworzeniem, ponieważ jest stosowane nie względem siebie, ale względem przedmiotu* zewnętrznego*, o którym myślą [wielcy pisarze], a którego wciąż jeszcze nie wyrazili.*

Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*

Smakuję zbytek precyzji, maniacką dokładność języka, szaleństwo deskrypcji; z poważnym dziełem mamy do czynienia wówczas, gdy włącza się ono do systemu czystego *języka, języka naturalnego.*

Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*

Podejmując kwestie pisania i egzystencji, można powtórzyć za Michelem Foucaultem ciekawą myśl dotyczącą pisarstwa Rolanda Barthes'a, a mianowicie, że interpretacja nigdy się tutaj nie zatrzymuje, a stanowi wręcz samą materię rzeczywistości. Od tego stwierdzenia można wyjść z kolei ku kilku innym, bardzo ciekawym, choć całkiem arbitralnie wybranym, koncepcjom, dotyczącym owej osobliwej relacji, która „w dziwny, niewidzialny sposób" z pomocą „zmistyfikowanej semantyki", „modulowanej ciągłości" łączy życie, ludzką egzystencję z dziełem. W pracy będącej równocześnie zapisem kursu dotyczącego powieści, tj. *Przygotowaniu do powieści*, której jednym z problemów były „dziełotwórcze mechanizmy" tejże, podjęto się między innymi trudu odpowiedzi na pytanie, jak pisarze konstruowali swoje powieści. Pojawia się tu także mniej oczywiste, a jednocześnie trudniejsze do uchwycenia pytanie, mianowicie: jak to możliwe, aby to, co czytelnik w trakcie lektury odczytuje na kartach dzieła, umiał jednocześnie zorganizować w logiczny,

spójny system, ustanawiający równolegle podstawę odczytywania rzeczywistości. Chodzi tu o tę niezwykłą instytucję, która sprawia, że to, co czytamy na kartach dzieł, umiemy jednocześnie zorganizować w racjonalnie sprecyzowany „światoobraz", który stanowi podstawę naszego odczytywania rzeczywistości, ale i rozpoznania w świecie fikcji prawd, mających epistemologiczne znaczenia dla percepcji świata i naszej w nim legitymacji.

Te i kilka innych, bardzo ciekawych idei na temat literatury przekazał nam Roland Barthes w swym kursie, zatytułowanym *La préparation du roman I et II*, kursie, który prowadził w *College de France* w latach 1978–1980, w którym – jak pisał w krótkim podsumowaniu – nie zależało mu na jakichś historycznych uzasadnieniach bądź koncepcjach rodzajowych powieści, ani na

> kolekcjonowaniu informacji na temat różnorakich technik, które powieściopisarze stosowali komponując swoje powieści (…) czy w końcu na tym, o co w ogóle chodzi w [samym gatunku] 'powieści', w tradycyjnym, antycznym znaczeniu tego pojęcia, który przez wygodę mógłbym tutaj zasugerować jako określoną ideę 'dzieła', mającego z jednej strony, ścisły związek z literaturą, z drugiej zaś z życiem. Mój punkt wyjścia – powiada – biorę od owego miejsca, związanego z wytwarzaniem pisma i świata, od którego musi wyjść każdy pojedynczy podmiot, aby zobaczyć, czym może być *Powieść*, tworzona choćby przez nas samych od chwili, gdybyśmy nagle musieli ją zacząć pisać[1].

Chodzi więc o zastanowienie nad owym niewidzialnym, *metafizycznym* momentem dzieła i pisania, który każe wierzyć, że „tutaj jest życie" albo że „tutaj życie łączy się z pisaniem", w tym quasi-miłosnym, erotyczno-cielesnym uścisku[2]. Rekonstruując w skrócie te kilka idei Barthes'a, zatrzymam się przede wszystkim na lekturze owego dwuletniego kursu, który – jak napisano we wstępie – ma być spełnieniem tego, co zaczęło się wraz z *Stopień zero pisania*, książką rozpoczynającą pisanie Barthes'a o literaturze, wchodząc przy okazji na pole wielu innych, ciekawych koncepcji Barthes'owskiego *œuvre*. Z owej refleksji wybieram zatem aspekt metafizycznego namysłu nad dziełem, który pyta o to, w jaki sposób dzieło jako takie, literatura zaś w pewnej upraszczającej ogólności, spajają się z egzystencją. Przypominając przy tym niektóre koncepcje powieściowe, jak choćby sugerowane przez *œuvre* Marcela Prousta, Gustawa Flauberta czy Honoriusza

---

[1] R. Barthes, *La préparation du roman I et II*, tekst zredagowany, opatrzony notami i złożony przez Natalie Leger, Éditions Seuil IMEC, Paryż 2003, s. 459. W dalszej części tekstu odnośniki do cytatów jako PR wraz z numerami stron w nawiasach kwadratowych. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład Autora.

[2] O „erotyce" lektury i pisania mówił Barthes wielokrotnie, nie ma więc potrzeby przybliżać jej po raz kolejny.

Balzaca, Stephane'a Mallarmégo czy w końcu niezwykle ciekawy *casus* haiku, na przykładzie którego można wiele, i w klarownej zarazem formie, ciekawego powiedzieć o asocjacjach pisania i świata, przypomnę kilka z głównych idei wyrażonych w owym kursie.

Pytanie, które stawia niejednokrotnie Barthes jest niezwykle proste, a wręcz nieco w swym zapytywaniu paradoksalne (a wręcz retoryczne): co sprawia, że to, co nazywamy rzeczywistością, może w ogóle przybrać strukturę pisemną? Że może tworzyć strukturę czegoś, co nazywamy rodzajowo na przykład „powieścią" albo „dziełem poetyckim". I w drugą stronę: co to znaczy, że powieść znosi się w ruchu samo-znaczności, autoteliczności i wewnętrznej aporii sensów, a więc porozumienia wyłącznie pomiędzy swoimi elementami i znakami, tropami stylistycznymi, rozwinięciami i wariacjami symboli i mitów, całą tą, niezbędną do powstania dzieła przestrzenią symboliczną, ową, jak powiada, „świętą armaturą składni", znakową Babel, i odnosi nas wprost do świata, rozumienia i w końcu wypływającej z adekwatności myślenia i świata pewności, że tutaj jest prawda. Prawda, będąca konstruktem owych tajemniczych powiązań między strukturami powieści i rzeczywistości, wynikiem przenoszenia sensu ewokowanego w piśmie na świat, w końcu zahaczania powieści o rzeczywistość (i w drugą stronę), który to gest ma tak wiele wspólnego ze sferą pragnienia i marzenia (Zygmunt Freud), sferą ludzkiej pożądliwości, wolicjonalną i poznawczą stroną czytelnika, że nie sposób tych wszystkich momentów życio-pisania rozdzielić. Nagle okazuje się, że literatura staje się światem, świat zaś nie może być w pełni odczytywalny bez znajomości korpusu dzieł literackich. Jak mawiał Iosif Brodski: człowiek jest tym, co przeczytał. Albo jak to rozwijał Jacques Derrida w późniejszych pracach: bez wirtualności nie ma rzeczywistości; i nie chodzi tylko o „kontakt", asocjacje między tym, co jest przestrzenią fikcji literackiej a światem, ale o samo nazywanie owej rzeczywistości, dostrzeganie jej i percypowanie – widzi się bowiem to, co umie się nazwać. Parafrazując Ludwiga Wittgensteina: do tego, by móc chodzić, potrzeba najpierw umiejętności odpowiedniego myślenia…

Jako pierwszy pojawia się więc problem samego zapisu, pisania (*notation*) jako takiego. Pisania – czym ono jest, czym się staje, gdy zostaje zapisem, notacją, gdy staje się dziełem. Barthes pyta jakby technicznie: „w jaki sposób pisać życie, myśląc o dziele?". Kolejne pytanie zadaje z kolei przez odwróconą perspektywę, tj. „w jaki sposób nazwać to, co konstytuuje wszelką aktywność związaną z pisaniem" oraz „czym jest wobec tego ten akt językowy, który nazywamy pisaniem?". Kolejne pytania dotyczące pisania jako takiego, tworzą – jak to nazywa – konieczny „indeks powieściopisarza", którego każdy piszący musi się nauczyć, inaczej będzie co najwyżej pisarzem przeciętnym albo nijakim, pisarzem wzorcowym, który co najwy-

żej posługuje się wyślizganym językiem codzienności. Zamiast jednak takowy indeks tworzyć, lepiej na potrzeby naszego namysłu „pójść długą drogą okrężną, począwszy od formy, która nie jest w najmniejszym stopniu powieściową, lecz która okazywała się, w uniwersalnej historii literatury, doskonałym spełnieniem każdego rodzaju pisma, tj. japońskiego *haiku*" [PR 459 i nast.]. Albowiem właśnie ta „forma minimalna" pokazuje naocznie, jak na poziomie „zerowym" działa literatura, pisanie samo – tu kolejny cytat – „w swej materialności (wersyfikacji i typografii), w swym pragnieniu [*desir*] (które jest w owym zachwycie, który jest w *haiku*)" [PR 459]. O tyle to wszystko łatwiej dostrzec w *haiku*, gdy nie skupimy się na jego historycznych kategoriach bądź rozwoju formy gatunkowej, ale na samym języku, a przede wszystkim owej krótkiej formie, która w jednym spojrzeniu pozwala zobaczyć samą ideę tego, czym pisanie jest. Powiada się dalej tak: „Trzy pola pisania są następnie eksplorowane": konieczne wyodrębnienie czasowe, polegające na określeniu tego, co stanowi idiom danego stylu pisma, tj. określeniu np. „pór roku i godzin"; następnie to, „co jest wyznaczane przez chwile, momenty i przypadkowość"; oraz w końcu „efekt lekkości", czyli – jak to rozumiem – a z pomocą przychodzi mi tu Milan Kundera – efekt owej lekkości bytu, który sprawia, że świat po prostu jest sobą, sobą samym, ze swoją obojętnością i owym koniecznym momentem (horyzontem?) przezroczystości, którego nic, ani „żaden tragizm", ani „uświęcenie", ani jakaś forma wstydu czy szaleństwa nie są w stanie zaciemnić, a który staje się strukturą pisarskiego idiomu „obiektywności", czyli każdorazowo „inności" świata przedstawionego, którego dziedziną jest po prostu obecność. Lekkość, która określa horyzont świata w jego absolutnej pełni, ale i jedynej możliwej prawdy, wyciśniętej przez dzieło na idiomie świata rzeczywistego. Tak jawi się w lekturze, przekładając te kategorie na język Martina Heideggera, horyzont świata, który pozwala nam rozumieć rzeczy wprost, w ich lekkim drżeniu, w trwodze zrozumienia, w pełnym sensie ich bycia, jak i rozumieć samo bycie bytu, a więc – być może nie będzie to porównanie niezasadne – rozumieć w ten metafizyczny, na wzór *Bycia i czasu* właśnie, sposób, który *animal rationale* pozwala dostrzegać różnicę ontologiczną między tym, co jest, bytem, a tym, co się wydarza, byciem bytu. *Haiku* zatrzymuje się jakby na owym momencie różnicy, między bytem a byciem, by wskazywać dwie granice (a może krańcowości? brzegi?), na których gubi się swoistość każdego z poszczególnych momentów (*perd sa specifite*): *konceptu* i *opowieści*, i gdzie „coś się dzieje", to „się wydarza", co postrzegamy jako „zerwanie między brzegami, szparę rozkoszy"[3] metafizycznej. Różnica natomiast nie osładza ani nie wygładza konfliktu, lecz

[3] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 20.

z niego wyrasta – a zatem staje ponad nim, konflikt zaś staje się tylko moralnym statusem różnicy, niczym więcej[4]: to wszystko dzieje się w języku. Przechodząc do konkluzji, widzimy, w jaki sposób *haiku* dotyka problemów pisania w ogólności oraz rozstrzygającej roli zdania „formującego", w jego dynamice jak i pisaniu jako takim. Zarazem pozwala ono mówić o świecie w kategoriach oznajmiania bliskiego istocie rzeczy, jakby wyłaniało się wprost z niego: „Tym samym okiem, którym widzę Boga, i on mnie widzi" (sam Barthes używa tu kategorii mistycznych, cytując rzekomo Anioła Ślązaka, którego myli jednak najprawdopodobniej z Mistrzem Eckhartem)[5].

Julia Kristeva, pisząc w ten sposób o kreacji rzeczywistości i psychologii u Prousta, powołuje się właśnie na Barthes'a, w kontekście koniecznej kreacji realności: jako

> autor [Proust – przyp. – K.M.J.] przywłaszcza sobie wszystkie wyznaczone sytuacje i przestrzenie. Wychodzi z nich, wchodzi w nie, konfrontuje je ze sobą, otwiera i zamyka bariery, doskonale wiedząc, iż znaczenie staje się pożądane wyłącznie pod warunkiem umiejętności przewidzenia ewentualnego zewnętrza z całą jego ekscentrycznością. W ten sposób światowość i snobizm ukazują ambiwalentny charakter rzeczywistości, czyli jej nierzeczywistość: 'odsyłając do różnorodności uwarunkowań'[6] owa rzeczywistość żywi się odwracalnością stylów. To znaczy, że Proust, krocząc przez salony i klany, przemierza również ich dyskursy: nagina przy tym z konieczności swój własny dyskurs, aby w każdej sytuacji pozostać jednocześnie tak *wewnątrz* jak i na *zewnątrz*. Od tego momentu znajduje się w pozycji pozostawiania na nich bądź to piętna tragedii, bądź komedii, które przekazują światowej pysze krztę uszczypliwego charakteru. W ten sposób charakter staje się psychologią[7].

Próbując z nieco innej perspektywy wskazać owe momenty pisania literatury oraz możliwości percepcji w kontekście ich prawdziwości, można odnieść się do teorii fotografii, a następnie powiedzieć tak oto: literatura, jako dziedzina ludzkiej twórczości, by móc mówić, musi zawierać w sobie owe dwa istotne dla każdego dzieła, „momenty" (Barthes nie mówi elementy, ale właśnie momenty), a mianowicie moment *studium*, tego co ogólne i społecznie zrozumiałe, i moment *punctum*, moment tego, co można określić jako „coś" każdego znaczącego dzieła; ów moment, w którym oddycha każ-

---

[4] Tamże, s. 29.

[5] Całość brzmi tak: „Oko, którym widzę Boga, jest tym samym okiem, którym Bóg mnie widzi. Moje oko i oko Boga to jedno i to samo oko, takie samo widzenie, taka sama świadomość, ta sama miłość" (Maitre Eckhart, *Traites et Sermons*, Editions Montaigne, 1942).

[6] R. Barthes, Przedmowa do *Charakterów* La Bruyère'a, s. 12.

[7] J. Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience litteraire*, Éd. Gallimard, Paryż, s. 156.

da pojedyncza egzystencja, „bryzg słów", „wstęga infra-języka"[8], gdzie nie ma szumu historii, ale jest mówienie własnym głosem: „ziszczona heterologia, gdzie wszystkie *signifianty* są tam dostępne i każde trafia w sedno"[9]; w tym przypadku mowa o głosie Prousta, Mallarmégo czy Balzaca. Każde dzieło, w którym – powiedzielibyśmy za Derridą – mamy do czynienia ze zdarzeniem literackim, wydarzeniem pewnego *novum* literatury, zawiera zatem owe dwa momenty, o których mówił szeroko w swej książce o fotografii i czym zamykał *Preparation du roman*, pisząc swoje rozdziały na temat *Prousta i fotografii*. To, co jednostkowe, autorskie, egzystencjalne, przypadkowe, „patafizyczne", pojedyncze, niepowtarzalne, czego nie można ani przyswoić, ani się nauczyć, co stanowi ślad pojedynczego życia, ale i zarazem to, co powszechne, określone prawami, skomplikowanym zespołem nadanych wcześniej zasad i reguł, a więc to, co nieswoiste, ogólne oraz historyczne – te dwa nachodzące na siebie nierozerwalnie momenty dzieła, stanowią o jego istnieniu. Istnieniu w takim sensie, że bez tego „czegoś", owego *punctum*, dzieło, podobnie zresztą jak fotografia, byłoby martwe, podobnie jak bez dialektycznie dopełniającego momentu *studium*, bez którego owo „coś" dzieła byłoby niejasne, znaczeniowo nieodczytywane, ciągle – jak powiada Barthes – „źle odczytywalne", albo zwyczajnie puste. Poza tą dialektyką pozostaje jedynie śmierć, pustka śmierci, która jest niczym innym jak pustką i pełnią zarazem, jest momentem, w którym *instytucja* przechodzi w *punctum* zaś *punctum* w *instytucję*, i zlewają się w owej absolutnie unieruchamiającej każdy moment pustce rzeczy, owym *das Ding* Immanuela Kanta, pustce, która jest już tylko i wyłącznie *noumenem*, otchłanią śmierci, niepodatną na żadne interpretacje czy odczytania.

Ale póki jest życie, literatura dotyka życia w miejscu, z którego wyłania się *punctum*. To zdarzenie sprawia, że dzieło może w ogóle mówić coś prawdziwego o życiu, a mówienie rozumie się tutaj jako zjawianie się jakiegoś *novum* sensu w przestrzeni mowy, że spełnia jakiś performatywny akt, że dzieło „działa" słowami, albo że jego miarą staje się mówienie, obwieszczanie czegoś o czymś, co nie jest wyłącznie tym samym, ale wchodzi w przestrzeń inności Innego – bohatera. Albowiem bez owego wydarzenia idiomatycznego, bez pojawienia się zdarzenia, w przestrzeni *dzieła* czy w przestrzeni fotografii, literatura jest jedynie podręcznikiem, zespołem przepisów prawnych i syllabusem, czy też „podaniem", a więc czymś zbędnym, gdzie „lekturze nie grozi żaden słowny obsuw"[10]. Tak więc kolejnym

---

[8] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 13.

[9] Tamże.

[10] Tamże, s. 19.

elementem, który sprawia, że dzieło może mieć egzystencjalny wymiar, jest – mówiąc wprost – „skandal sensu", polegający na nieznacznym przesunięciu tego, co znane i natychmiastowo rozpoznawalne (poziom *doxy*) na poziom tego, co domaga się dopiero rozpoznania, w ramach pracy intelektualnej, a więc egzegetycznego wkładu, wędrówki w trakcie której dochodzi do gubienia i odnajdywania tropów w owym antytetycznym „spektaklu sensu", a więc przebudzenia jakby na nowo w dziele a może raczej obudzenia dzięki dziełu, jak to opisuje Marcel Proust, na stronach poświęconych Combray. Chodzi tu oczywiście o heglowską kategorię *Aufhebung*, do której Barthes wielokrotnie się odnosił w swych pracach, Derrida zaś mówił o niej jako o najważniejszym budulcu *corpusu* filozofii, która jest, z jednej strony, *przekroczeniem*, wyjściem w jakiś nowy wymiar, z drugiej zaś *przeniesieniem* – tego, co się ze sobą dźwiga w ów nowy wymiar, ale bez możliwości powrotu z tym samym bagażem doświadczeń w jakiś zastany. Bowiem pomiędzy przekroczeniem a przeniesieniem dokonuje się „zaszczepiająca destrukcja", która sprawia, że nie można powrócić do domu z tym samym poczuciem sensu.

Bouvard i Pecuchet, ulubiona książka Barthes'a, dzieje się wyłącznie poprzez wpisaną weń strukturę zdarzenia, dodajmy, zdarzenia wstydliwego nieco, ale przez to naturalnego i wyrażającego jakąś życiową prawdę. Aktywizuje swoją formę i swą zewnętrzną strukturę poprzez takie oto, przedstawione tak a nie inaczej, *zdarzenie*, jednostkowe umiejscowienie, które stanowi dla wszelkiej poetyki, lektury czy krytyki właśnie to, co Barthes nazywa *dziełem*. Są wszak dzieła-podania i dzieła mówiące jakąś prawdę o życiu. W takim sensie *dzieło* jest zdarzeniem, ale też prowokuje nas do myślenia o owym zdarzeniu, które stanowi podstawę ciekawej, znaczącej lektury, albowiem zdarzenie wyłania się z ciszy i znakowego zaślepienia, na skrzyżowaniu instytucji oraz idiomu, podtrzymuje poprzez akt ujawniania się owego zdarzenia swoistą potencjalną moc nieokreśloności, tego, co zupełnie Inne, a ta inność z kolei utrzymuje w mocy zdolność prawdy dzieła, które w ten sposób samoistnie wytwarza zarówno kontekst, jak i *zdarzenie*. Właśnie o tym miejscu lektury, o owym *novum zdarzenia* dzieła Maurice Merleau-Ponty mawiał, że tu pojawia się owa natrętna myśl dotycząca geniuszu autora i dzieła: jakież to oczywiste, mówi czytelnik, po czym zapytuje: dlaczego jednak wcześniej ja sam na to nie wpadłem? Dlatego, że aby o tym pisać, trzeba umieć przerzucić się na zewnątrz, a to potrafią jedynie nieliczni pisarze, najwięksi twórcy.

Ten swoisty moment doświadczenia literackiego to „*tathata*, to znaczy, że coś jest takie, w ten sposób, ze jest właśnie tym". Hegel określa ową „znakotwórczą" fantazję jako centralny punkt jedności wszelkich przeciwieństw, miejsce, „w którym jedne przeciwieństwa przechodzą w inne",

miejsc, gdzie „Fantazja jest centralnym punktem, w którym to, co ogólne, i byt, to, co własne, i bycie czymś znalezionym, to, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne, stapiają się całkowicie w jedno”[11]. I dalej Hegel z *Encyklopedii nauk filozoficznych*:

> Za takie połączenie tego, co stanowi własną i wewnętrzną treść ducha, z tym, co ma charakter *oglądowy*, uznawane są powszechnie twory fantazji. Ich określona w sposób pełniejszy treść należy do innych dziedzin. Tu należy ujmować ten wewnętrzny warsztat tylko stosownie do wskazanych powyżej abstrakcyjnych momentów. Jako czynność tego łączenia fantazja jest rozumem, ale tylko *formalnym* rozumem o tyle, że *treść* fantazji jako takiej jest czymś obojętnym, podczas gdy rozum jako taki określa *treść* również tak, by była *prawdą*[12].

Zanim przejdziemy na koniec do wątku prawdy, zapytajmy jeszcze raz o „zewnętrzne” możliwości literatury.

> Jeśli nie istnieje istota literatury (tzn. tożsamość tego, co literackie z samym sobą), jeśli to, co zostaje obwieszczone lub przyrzeczone pod postacią literatury, nigdy się nie pojawia, to oznacza to – między innymi – że literatura mówiąca wyłącznie o literaturze albo też dzieło wyłącznie autoreferencjalne niezwłocznie unicestwiałyby same siebie[13].

W takim razie to właśnie doświadczenie nicestwienia niczego najdobitniej spełnia pod szyldem literatury nasze pragnienia. Będąc ni mniej, ni więcej, tylko doświadczeniem Bycia na krawędzi metafizyki, literatura staje być może na krawędzi wszystkiego, nieomal poza wszystkim, łącznie z sobą samą. To rzecz najbardziej interesująca na całym świecie, być może bardziej interesując od całego świata, i dlatego właśnie, jeśli nie posiada ona definicji, to tego, co zostaje zapowiedziane i odrzucone pod nazwą literatury, nie można utożsamić z jakimkolwiek innym typem wypowiedzi. Ani naukowym, ani filozoficznym, ani potocznym. Jeśli jednak nie otwierałoby się to na wszystkie te wypowiedzi, jeśli nie otwierałoby się na jakąkolwiek z nich, to także nie byłoby to literaturą[14].

Spróbujmy teraz podejść do tematu od drugiej strony, tj. prawdy. Literatura, powiada Barthes w którymś miejscu *Dziennika żałobnego*, bierze swoje miejsce z prawd, a one w pełni należą do świata ludzkiego, to znaczy do świata moralności *par excellence*. „Nie chcę o tym mówić ze strachu przed uprawianiem literatury (…) choć literatura ma rzeczywiście początek w (…)

---

[11] G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, par. 457.

[12] Tamże, par. 457.

[13] Tamże, s. 193.

[14] Tamże, s. 194.

prawdach"[15]. Zapisuje tę uwagę, zastanawiając się, jak napisać, oddać pewne ważne dla niego wrażenia już po śmierci matki, wrażenia, które ma w pamięci, a w końcu – przechodząc na poziom ogólny – jak oddać w piśmie życie samo, w jego afirmacji tak wielkiej, by nie było już dziełem, czyli literaturą ale sobą samym, życiem, kompatybilnym w swych cieniach i refleksach z własną istotą. Tekst, w którym, parafrazując Nietzschego, afirmacja wygrywa z modlitwą. Jak napisać życie, by nie było już literaturą, i jak napisać literaturę, by była prawdą taką, jak co najmniej rzecz, wrażenie czy uczucie.

> Literatura jest właśnie tym: czymś, czego nie mogę czytać bez bólu, bez zachłyśnięcia się prawdą, wszystkim tym, co Proust napisał w listach o chorobie, odwadze, śmierci swej matki, o swej zgryzocie *etc.*[16].

O tym mówi Barthes w swoim omówieniu powieści, miłości Marcela do Albertyny, opowieści o miłości Swanna i Odety. Dlaczego tak wiele napisano o miłości? Bowiem gdy mowa o jakiejkolwiek formie emocjonalności, jako gatunek zawsze uczymy się ją wyrażać na sposób François'a de La Rochefoucaulta, którego w tym miejscu przypomina i Barthes: nie tyle kochamy, bo kochamy, ale kochamy to, że jesteśmy zakochani. Jako gatunek ludzki kochamy być zakochani. Kochamy opowiadać i czytać o tym, bo tekst o miłości pozwala nagiemu ciału – jakiejś emocjonalnej *tabula rasa* – uzbroić się w szaty zakochanego. W takim to znaczeniu *Fragmenty dyskursu miłosnego* byłyby książką o odrywaniu się literatury od siebie samej w kierunku życia. Pisanie zatem, oczywiście rozumiane w odniesieniu do kwestii egzystencji, zawsze służyło jakiemuś celowi – relacji z „zewnętrzem", choć w pewnych momentach historii zrywało ową nić i stając się językowo przezroczyste, stawało się sprawą wyłącznie języka.

Właśnie ten fakt, że „nie istnieje język pisany, który by czegoś nie obwieszczał"[17] czyni z literatury instytucję, to znaczy wtłacza porządek znaków pisanych w porządek historyczny, do tego odrywając rytuał języka od jego samotności i ustawiając go na poziomie języka sakralnego. Oczywiście mówiąc o języku sakralnym, ma na myśli każdy metafizyczny kod, który rozumie się sam przez się jako trajektoria służąca do bezpośredniego odczytywania świata. Właśnie ta możliwość staje się przyczyną historyczności języka pisanego i możliwości określenia na przykład powieści XIX wieku

[15] R. Barthes, *Dziennik żałobny,* przeł. K.M. Jaksender, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 35.

[16] Tamże, s. 191.

[17] R. Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 9.

jako instytucji. Jednakże tak ustawiana przestrzeń literatury jest nie tylko przestrzenią zinstytucjonalizowanej fikcji, ale też fikcyjną instytucją, która z samej zasady bycia wyłącznie sobą, czyli w całej przypadkowości swego wydarzania się, pozwala powiedzieć wszystko. Powiedzieć wszystko, to zebrać wszystkie figury w jedną całość, scalić je przez formalizację, ale także zerwać z zakazami, wyrwać się, wyswobodzić, zmierzyć się z własnym, moralnym bądź emocjonalnym doświadczeniem, dokonywać tego na każdym polu, gdzie prawo może zrzec się prawa, gdzie posługiwanie się prawem nie ogranicza się do obłędu czy szaleństwa. Prawo literatury z zasady zmierza do odrzucenia, bądź zawieszenia prawa, a więc czynienia z życia zdarzenia[18], którym owo życie nie może być w jego uwarunkowaniach społecznych czy politycznej poprawności, a zatem w jego codzienności, pozwala więc na przemyślenie istoty prawa w doświadczeniu owego fikcjonalnego zdarzenia, które pragnie *powiedzieć wszystko*. Powiedzieć wszystko to wyrazić się tak, jakby nasze własne życie stało się uwarunkowane własnym porządkiem pragnienia. Literatura dotyka życia w miejscu, gdy jako instytucja poszukuje – jak powiedziałby Gilles Deleuze – dróg ucieczki, a więc zmierzając ku temu, by przekroczyć instytucję w miejscu, gdzie życie łączy się na poziomie pragnienia z historią, by z najbardziej prywatnej egzystencji uczynić instytucję własną. W ten oto sposób literatura staje się niekiedy – jak dla Prousta czy Chateaubrianda – nie tyle jedyną „formą szlachetności", ale jedyną możliwą formą egzystencji. To w miejscu, gdzie chcemy powiedzieć więcej, gdzie pragnienie mocuje się już nie tylko z tym, co upragnione, ale i światem zewnętrznym jako, z jednej strony, jego polem i glebą, z którego pragnienie wyrasta, z drugiej, negującym je porządkiem zasady rzeczywistości, powstaje literatura. Ten „moment literacki" przypomina wosk wylewany na wodę, czyli miejsce, gdzie, jak powiedziałby Cyprian Kamil Norwid, forma z formą splatają się w uścisku, tworząc nową prawdę, albowiem tylko w nowej formie, nie do końca przezroczystej (gdzie „ja" mówi jakby wyślizganym językiem ustalonych praw i podziałów), podmiot może się wyrazić, wrazić w jakieś struktury znaczące. By chwilę pozostać przy tym rozróżnieniu na formy zastane, wyklarowane przez różnorakie doświadczenia i dobrze rozpoznane przez język, i zupełnie nowe, Barthes pisze niezwykle zabawnie i celnie:

> Pokazują mi tekst. Tekst mnie nudzi. Można by powiedzieć, że to *bleble*. Bleble tekstu to tylko bicie językowej piany powodowane zwykłą potrzebą pisania. Nic tu z perwersji, tekst przypomina podanie. Taki skryba, gdy pisze swój tekst, gaworzy jak niemowlę: to rozkazujące, automatyczne i nieczułe mlaskanie (…), bezprzedmiotowe ssanie, niezróżnicowana oralność, jakże

[18] W ową wydarzeniowość wpisuje się choćby teoria lęku przed wpływem Harolda Blooma.

inna od przyjemności gastrozofii i mowy. Zwracasz się do mnie, bym cię przeczytał, choć jestem dla ciebie tylko tym retorycznym zwrotem: niczego ci nie zastąpię, nie mam żadnej twarzy (zaledwie twarz Matki), nie jestem dla ciebie ani ciałem, ani nawet przedmiotem (…) lecz tylko polem, obszarem ekspansji. Można by powiedzieć, że ostatecznie pisałeś ten tekst bez żadnej rozkoszy; toteż ten tekst-bleble jest tekstem-frygidą, wyrachowanym jak każde podanie, póki nie zrodzi się w nim pożądanie, neuroza[19].

I tutaj Barthes ma genialną intuicję, która jest zarazem wskazówką w stronę pisania, gdy w tych wykładach na temat powieści mówi: spróbujmy się postawić, na razie jako czytelnicy, w roli piszących, a zrozumiemy tę niezwykłą zależność pomiędzy życiem a doświadczeniem literackim. Dlaczego? Dlatego, że czytelnik wciąż jeszcze bierze ze świata, pozostając sobą w każdym momencie lektury, a więc niejako Innym, zaś w momencie, gdy zaczyna pisać, musi już także dawać z siebie i świata, który dotychczas był tylko jego, a więc z pozycji innego przechodzi na pozycję tego samego. Utrzymanie się na pozycji Innego to przejaw pisarskiego geniuszu, który określa świat w dziele, tworząc z niego formę egzystencji.

W ten sposób, przerzucając właśnie pewne egzystencjalne doświadczenia z czytelnika, czyli życia otwartego na sens, na piszącego, czyli sens scalającego, powie coś takiego:

Fikcja jednostki (jakiś przenicowany Pan Teste). Obala wewnętrzne bariery, uwarunkowania klasowe, zakazy – nie przez synkretyzm, lecz zwyczajnie, pozbywając się starego upiora: *sprzeczności logicznej*; miesza wszystkie języki, nawet uznawane za niekompatybilne; znosi w milczeniu każde oskarżenie o nielogiczność, o niewierność; pozostaje obojętna wobec sokratejskiej ironii (doprowadzając kogoś do ostatecznej hańby, gdy *przeczy samemu sobie*) i terroru prawnego (ile sądowych dowodów opartych na jedności psychiki!). Taki człowiek będzie niegodny naszego społeczeństwa: sądy, szkoła, szpital psychiatryczny, konwersacja zrobią zeń wyrzutka: kto wytrzyma sprzeczność nie czując wstydu? Jednak taki antybohater istnieje: jest nim czytelnik tekstu w chwili odczuwania przyjemności. Odwraca się wówczas stary mit biblijny, pomieszanie języków przestaje być karą, przedmiot osiąga rozkosz, bo języki *spółkują*: tekst przyjemności, oto Babel szczęśliwa[20].

Pisząc o miłości w kontekście pisma w *La Bruissement de la langue*, Barthes pisze o miłości czystej, która jest sobą w akcie zupełnie pozbawionym interpretacji, gdy „zakochany nie wie nic o sobie", oraz o tym powtarzanym później po wielokroć fakcie, że „nigdy nie udaje się mówić o tym, co się kocha". Innymi słowy, co pasuje akurat także do Barthes'a, „miłość ignoruje

[19] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 9–10.
[20] Tamże, s. 7–8.

fikcję", jak mówi w wielkim przywoływanym już tutaj eseju o Prouście Julia Kristeva. Z kolei fikcja nie może tego samego – nie może zignorować miłości, bo pragnienie podąża zazwyczaj w kierunku miłości, „raj zaś jest tylko wtedy, gdy jest utracony"; stąd właśnie, w wyniku owego myślenia o raju utraconym powstaje cała *W poszukiwaniu straconego czasu*, arcypowieść której podskórne motto brzmi: „miłość to przestrzeń i czas przywrócone odczuwaniu". Wszystko to może mieć jednak miejsce tylko o tyle, o ile w ogóle posiada się *pragnienie*, by taką powieść pisać[21] – Proust miał w sobie owo pragnienie, Barthes był go pozbawiony.

Właśnie w tych momentach, związanych z wrażeniami, odczuciami, rozpaczą, nudą, rozkoszą, pragnieniem itp., z całą tą emocjonalną – jak byśmy powiedzieli wprost – sferą egzystencji, literatura łączy się z życiem w jednym zwartym uścisku. Jednocześnie zmuszona jest posługiwać się kodem, w pełni idiomatycznym i historycznym formatem, całym tym sztafażem określonych reguł, który jednak w miejscu zerwań czy destrukcji prawa sprawia, że to, co nowe, staje się zrozumiałe – właśnie przez to, że pojawia się jako nowe. *Fałda*, jak powiedziałby Deleuze, na wodach pisma i lektury, *punctum*, które przekracza każdy idiom. Nie podnieca w trakcie lektury to, co nie jest już kulturą i prawem, a co wchłania kulturę w prywatnym doświadczeniu, erotyczna jest bowiem tylko i wyłącznie szczelina, między kulturą, idiomem, a ucieczką przed nią w zdarzenie, które dekonstruuje kulturę, szczelina, jakże zbliżona zresztą do „miejsca, w którym ubranie się rozchyla"[22].

Wszystko to wydarza się w piśmie, w metaforycznym uścisku tak zwartym, że łączą się ze sobą i już nie możemy być pewni, co jest życiem, a co jest jeszcze literaturą, bowiem literatura – jak we *Fragmentach dyskursu miłosnego* – uwalnia się od żywego ciała i zaczyna mówić jakby głosem zewnętrza. To Proust napisał, że gdy po przebudzeniu czyta to, co napisał dnia poprzedniego, dotyka go coś innego zupełnie, dotyk świata, który Barthes nazywa efektem obcości; to o tym momencie autor *W poszukiwaniu…* powiada, że każdego następnego dnia czyta swój tekst tak, jakby napisał go Inny. Pismo staje się Innym natychmiast, gdy tworzy jakiś obiektywny świat, który nie jest teraźniejszością, wymyka się natychmiast, gdy mówi o prawdzie, która przeminęła i stała się historią, powie. Jednakże nawet Proust ze swoim arcy-

---

[21] Mówiąc o tworzeniu powieści, Barthes mówi o „kaïros pragnienia", czyli o umiejętności utrzymania na wodzy pragnienia pozostawania w teraźniejszości na rzecz historii, pragnienia pozostawania przy „ja" na rzecz „on" itd. Nie sposób tutaj rozwinąć tego ciekawego wątku, chętnych odsyłam jednak do lektury ostatnich książek, *Światła obrazu* czy *Przygotowania do powieści*.

[22] Tamże, s. 16.

pisaniem nie unika nieobecności i utraty. Pisanie to wciąż jedynie dokonywanie pewnych wyborów, które zawsze odbywają się kosztem życia; żyjąc tracimy życie, pisząc przetwarzamy je w strumień sensu, jednak ów sens nie jest nigdy światem. Pisanie to wyłącznie „dosyć ubogie i marne resztki owych cudownych rzeczy, jakie świat zawiera sam w sobie. To, co przedostaje się do pisania, to tylko niewielkie kamienie narzutowe, okruchy, biorąc pod uwagę całą tę skomplikowaną i gęstą całość”[23], którą stanowi życie samo.

Gdy z kolei w *Dzienniku żałobnym* Barthes, wykończony cierpieniem po śmierci matki, w ciągłej depresji, bez szans na pracę żałoby i jakiekolwiek normalne życie, powiada: „Rozpacz: słowo jest zbyt teatralne, należy do języka. Kamień”[24], to dokonuje czegoś najbardziej niesamowitego, co jest całym *clue* jego myślenia o życiu i pisaniu, tj. przerzuca nagle uczucie, rozpacz, zgryzotę na stronę rzeczy, rzeczy samej w sobie, a jednocześnie pokazuje jak bardzo emocje mogą mieć charakter noumenu dla tego, kto ich doświadcza, kto próbuje o nich mówić czy pisać. Taka jest melancholia Rolanda Barthes'a, taka jest miłość Swanna, który zakochał się w kobiecie, która mu się nawet nie podobała.

W końcu, i przede wszystkim, to, co nazywamy tutaj literaturą (bez jakichś rozróżnień na beletrystykę lub poezję), zakłada pewien paradoksalny akt, a mianowicie, że pisarzowi wolno powiedzieć wszystko. Ten rodzaj wolności, który – powtórzmy – pozwala piszącemu powiedzieć wszystko, co ten powiedzieć potrafi, staje się najbardziej arcyludzkim rodzajem działania, a właściwie nie tyle nawet *działania* co „prze-żywania życia”, jakie w ogóle jest możliwe, i zbliża podmiot piszący do zakochanego, który pragnie wyrazić miłość, zdając sobie sprawę zarówno z tego, że pośród tak wielu innych zakochanych kocha jako jeden z wielu, a jednocześnie próbując jakby wyrazić swą miłość zupełne od nowa. Oczywiście miłość czysta to również mit, ale jednocześnie dobrze pozwala zrozumieć fenomen pisania w ogóle i owego miejsca rozlewającego się równocześnie po całości, które łączy pisanie z życiem. Próbując pokazać, czym jest to „miejsce”, owo *punctum*, które jest jednocześnie całością, można powiedzieć tak: gdy żyję, literatura staje się ową ciemną plamką w polu mojego widzenia, która mi ucieka, więc siadam i zaczynam pisać; gdy z kolei piszę, nagle ową ciemną plamką staje się świat, który zawsze jakoś bierze udział w moim pisaniu. W ten oto sposób pisanie, a nawet nie do końca świadomy gest pisma, staje się interpretacją, która nigdy się nie zatrzymuje i stanowi samą materię rzeczywistości. Nie

[23] R. Barthes, *Le grain de la voix, Entretiens 1962–1980*, Seuil, Paryż 1981, s. 306 (Zbiór wywiadów i rozmów Barthes'a ukaże się niebawem po polsku).

[24] R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 124.

da się jednak dojść wyraźnej granicy obu, „czy kiedykolwiek bowiem – pyta Barthes – przeczytano Prousta słowo w słowo?”[25].

PS Dlaczego Barthes, który marzył o napisaniu powieści, nigdy w efekcie jej nie napisał, umiał za to genialnie pisać o innych powieściach, Prousta, Flauberta, Chateaubrianda czy Balzaca? Nie napisał, bowiem jako pisarz, który albo pisze rzeczy zupełnie abstrakcyjne, oderwane od życia, oczywiście w sensie wysoce teoretycznym, albo pisze *przyjemności*, owe *plaisirs*, które wywodził z Prousta, związane bezpośrednio z życiem osobistym, nigdy nie tworzy życia obiektywnego – nigdy nie obiektywizuje życia, a zatem nigdy nie tworzy świata, w sensie wytwarzania, o jakim tu była wcześniej mowa. Tak jak nazywa to np. Kristeva – Narcyz zawsze patrzy w strumień, w którym widzi tylko swoje odbicie, a pisarz to ktoś, kto tworzy miejsce, w którym odbija się świat albo postacie, które mają życie emocjonalne niekoniecznie związane wprost z życiem emocjonalnym autora. Można tutaj zaryzykować interpretację pewnego egzystencjalnego *exemplum* pisarskiego, dla którego Barthes, jako pisarz, mógłby stanowić punkt wyjścia. Przystępując do pisania powieści, trzeba dokonać cięcia na poziomie znaczących: z jednej więc strony piszący (Autor) decyduje się na klasyfikację teraźniejszości, czyniąc z niej historię i godząc się na symboliczny porządek tego co przeszłe i przyszłe (jak bowiem pisał o tym już Augustyn, teraźniejszość można jedynie wyrażać w myślach, gdy się jednak decyduje na pisanie *Wyznań* natychmiastowo zostaje ona unicestwiona, pomiędzy tym, co przeszłe a tym, co przyszłe, i pisać o niej można jedynie fragmentarycznie, eseistycznie – co też był uczynił we wzmiance z XI księgi), z drugiej musi pozbyć się ja ogólnego (filozoficznego) i przejść na poziom imion własnych, nad którymi w bardzo krótkim czasie z natury traci się panowanie, albowiem nawet byt metafizyczny, fantazmatyczny, fikcyjny staje się natychmiastowo Innym, zaś ten Inny zaczyna żyć własnym życiem. W cyklach wywiadów, zatytułowanych *Le grain de la voix* mówi właśnie o tym, że „tylko Inny mógłby napisać moją powieść”[26]. I jest to właśnie dokładnie to – pisząc powieść nie tylko piszemy jakiegoś (Innego) bohatera, ale z konieczności piszemy ją Innym, albowiem ruch pisania nagle przechodzi z wsobnego, eseistycznego, gdzie wszystko wolno, gdy to rozkoszujemy się nieciągłością semantyki, rozpisywaniem antytez, będących wszak, jak powiedziano w *Roland Barthes par Roland Barthes*: „spektaklem sensu”, na konieczność pisma ciągłego, linearnego i skończonego zarazem, historycznego, gdzie autor musi wytworzyć w sobie pragnienie ciągłości, każdy bowiem Inny nie

---

[25] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 16.

[26] R. Barthes, *Le grain de la voix*.

tylko jej się domaga, ale właśnie w „ten inny sposób" ją posiada, czy to jako ciało fizyczne, inny człowiek, czy w końcu artefakt pisarskiej wyobraźni. Doskonale wyraził to Proust w *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*, książce poprzedzającej *W poszukiwaniu straconego czasu*, która stanowiła jakby eseistyczne przygotowanie i preparację do głównego dzieła. Wybór bohatera zawsze zależy więc od naszej decyzji, jednakże po tym geście poetyckiej *creatio* jego ciężar należy już do struktury świata, w jakim go umieszczamy, do owego *zewnętrza* jakim jest ciało dzieła, swoiste *corpus delicti*, któremu nie sposób odmówić egzystencjalnego namaszczenia.

Słowem: gdy w *Dzienniku żałobnym* Barthes powiada, że po śmierci matki, w ramach autoterapii powinien napisać w końcu coś ciągłego i że powinien właśnie zacząć „od niej", jako punktu wyjścia, wyraża jedynie marzenie i pomysł, natomiast jak się okazuje, nie jest go w stanie utrzymać na poziomie pragnienia i realizować, bo matka, jako potencjalna bohaterka czy punkt wyjścia, przerasta go jako samego piszącego, który *de facto* nie jest w stanie wyrwać się z kleszczy narcystycznego utkwienia w jej „Inności" i przejścia na poziom decentralizacji swego ja w „Innym" jako bohaterze, w jego formie trzecioosobowej. Nie jest więc w stanie przejść z poziomu obecności, teraźniejszości i własnej egzystencji (a więc nierozerwalnie własnej bytowo konieczności), na poziom historii, klasyfikacji przeszłości jako dziedziny faktów i przypadkowego wystawienia się na los, jako czegoś, co się skończyło i co nigdy nie wróci. Tak jakby powieść była godzeniem się z własną skończonością, a każde zdanie pisane było w momencie własnej śmierci.

Nieco upraszczając pewne kwestie, poniekąd rację bytu ma stwierdzenie, że literatura Barthes'a stała się nieustannym przepisywaniem frazy „umarła mi matka". To coś jakby gest dziecka, które w pierwszych tygodniach przedszkolnego życia zadaje wciąż to samo tożsamościowe pytanie: „kiedy wróci mama?", czy taki sam bezpłodny gest pisarski, jaki ma miejsce w *Dżumie* Camusa, gdy niedoszły pisarz, Joseph Grant, marzy o doskonałej powieści, która zachwyci wydawców i czytelników, w efekcie przepisuje w wielu konfiguracjach jedno i to samo zdanie. Na pytanie, jak mu idzie pisanie, mówi: „wyrzuciłem wszystkie przymiotniki" – jakby chciał stworzyć świat, nie tyle nawet budując prawdę powieści, ale prawdę rzeczy, gdzie prawda *res*, rzeczy samych, określa się tak samo jak rzeczywistość, bez potrzeby adekwacji między *res cogitans* a *res extensa*. Barthes unika pisania o matce, jakby gest napisania o niej był gestem zdrady, będącej zawsze oderwaniem się od zdradzanego, jakby nie dało się pisać o miłości – tej jedynej i najprawdziwszej, która mimo upływu czasu i śmierci, trwa: jakby nie było jej śmierci bez tego, kogo opuściła, który pozostał i pilnuje, by trwała w nierozerwalnej z nim teraźniejszości.

Barthes: between existence and work

Summary

The author discusses the issue of the relation between work and life. Referring to Barthes's lectures from 1978 to 1980 collected in *La préparation du roman I et II,* the author describes the Barthes's concept of work, which involves both literature and life itself. The crucial question is what makes reality become a written structure and what it means for a novel to carry itself off through the movement of self-meaning, i.e. through the agreement between its elements and signs, essential for establishing the work in the field of symbolic space.

Agnieszka Kaczmarek

Pisząc śmierć: Proust i Barthes[1]

Przez długi czas kładłem się spać wcześnie[2].
Pierwsza noc poślubna. Ale pierwsza noc żałobna[3]
(26 października, 1977).

Przytoczone powyżej słowa – Marcela Prousta i Rolanda Barthes'a – mimo że należą do różnych tradycji literackich i odmiennych ram czasowych, mogą stanowić spójne motto. Tym, co łączy przywołane cytaty, jest architektura melancholii związanej z utratą, noc żałoby, w którą autorzy wkroczyli wraz z odejściem ukochanej osoby: matki, a z którą związek stanowił jeden z filarów ich życia. Kompozycja emocji łączących Prousta i Barthes'a posiada jednakowy budulec – żałobę, na nowo konstruującą ich samotne, nowe życie, którego odniesieniem pozostanie pisanie. Ta forma przepracowania i referowania żałoby przybierze jednak odmienną postać: powieści oraz niezredagowanego dziennika. Manifestowana intymność – na przekór milczeniu, które zdominowało współczesną kulturę – wydaje się tu wyrazem kontestacji, symbolem przerwania ciszy i utajenia, które stały się jedynymi akceptowalnymi towarzyszami umierania. Prezentowane narracje i ich formy narodziły się w cieniu śmierci na tyle ważnych, by uznać je za dopominające się przywrócenia śmierci należnego jej miejsca w kulturze. Każdy z autorów sformułował swój tekst *in articulo mortis*. Zostały one zredagowane w szcze-

---

[1] Tekst ten jest polską i skróconą wersją eseju *Writing in the Shadow of Death: Proust, Barthes, Tuszyńska*, który ukazał się w tomie „Death. Representations in Literature. Forms and Theories", ed. Adriana Teodorescu, Cambridge Scholars Publishing, 2015.

[2] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna,* przeł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa1956, s. 25.

[3] R. Barthes, *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksender, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 2013. Wszystkie cytaty podane w tekście pochodzą z niniejszego tłumaczenia. W nawiasach podano datę wpisu do dziennika.

gólnie dramatycznym interwale czasowym, kondensującym poczucie straty, osamotnienia, złości czy bezradności, jednocześnie wydobywając na powierzchnię to, co zatarte. Obnażające najintymniejszą przestrzeń ludzkich emocji ślady literackie naznaczone doświadczeniem śmierci pozwalają tu wybrzmieć, będąc osadzonymi w perspektywie nieuchronności. Literatura, broniąc śladu tej afirmacji, staje się jednocześnie odradzającym rytuałem.

Nowoczesne milczenie

Wraz z narodzinami nowoczesności kulturowa przestrzeń staje się opustoszałą areną porzuconą przez wszelkie rytuały, które symbolicznie porządkowały sfery ludzkiego życia. Umożliwiały adaptację do nowych okoliczności, zwłaszcza tak dramatycznych i radykalnych jak śmierć. Afirmacja indywidualizmu wynikająca z porzucenia życia wspólnotowego odeszła od zbiorowych ceremonii, które były stałym regulatorem zbiorowego istnienia. Dynamika samoafirmującej, autonomicznej egzystencji zmarginalizowała doświadczenie śmierci, a wraz z nim rytuały jej towarzyszące, w rezultacie umieszczając ją poza sferą publiczną. Dynamika postępu głoszącego racjonalność i rozumowe uzasadnianie każdej dziedziny życia spowodowała, że śmierć wraz z jej nieuchronnością stała się wydarzeniem coraz bardziej wykluczanym. Poprzez odarcie procesu umierania z rytuałów, które w historii i tradycji kultury podkreślały doniosłość i powagę doświadczenia, zdegradowano jego wcześniejszy status. Paradoksalnie, mimo nieredukowalności doświadczenia śmierci, w połowie XX wieku nastąpił okres milczenia i tabuizacji – zaczęła ona przynależeć do sfery prywatności, dyskrecji, a nawet zażenowania coraz bardziej postępowych, liberalnych społeczeństw. Podejmowane dyskusje publiczne są raczej ukierunkowane na wytworzenie takich dyskursów, które śmierć mają łagodzić, neutralizować, aniżeli poświadczać jej obecność. Wraz z tabuizacją stała się ona gorszącym, niczym pornograficzna ekspozycja, obszarem wykluczenia, o czym już w połowie lat pięćdziesiątych pisał w swym eseju *Pornografia śmierci*[4] Geofrey Gorer. Brak tanatologicznych praktyk, marginalizacja gestów, zastąpienie stłumionymi szeptami dawnych krzyków rozpaczy i szlochów, stało się dzisiejszą praktyką, typową dla cywilizacji Zachodu. Stłumiono i wykluczono ze sfery publicznej długie kondukty pogrzebowe żałobników, którzy, nie ukrywając łez, podążali za trumną zmarłego, odprowadzając go na miejsce wiecznego spoczynku. Żałoba i jej widoczne oznaki, celebra smutku, zostały zredukowane do kilku dni, do czasu z roku na rok coraz krótszego. Tak, jakby żałoba była kategorią racjonalnie wymierną. Pisał o tym Barthes: „Miara żałoby.

[4] G. Gorer, *Pornografia śmierci*, „Teksty” 1979, nr 3(45), s. 197–203.

(Larousse, Memento): osiemnaście miesięcy na żałobę po ojcu, matce" (29 października 1977). Zanik praktyk religijnych i równolegle postępująca sekularyzacja również doprowadziły do eliminacji rytuałów, które przywiązywałyby człowieka do eschatologicznego dyskursu. Zachodnie rytuały śmierci ustąpiły miejsca komercjalizacji, uprościły i zbanalizowały treści, które historycznie umożliwiały jej oswajanie. Rytuały i religijne narracje ustąpiły miejsca coraz modniejszemu dyskursowi psychoanalitycznemu, który dziś stał się remedium na wszelkie traumatyczne doświadczenia. Eliminując obowiązujący model postaw przyjmowanych wobec śmierci, współczesność stanęła w obliczu lęku wywoływanego wizją śmiertelności. Tanatyczny dyskurs został zderzony z ogołoconym strachem, na który kultura straciła wiarygodne i realne odpowiedzi. Zniesienie kategorii transcendencji spowodowało, że śmierć jest już tylko unicestwieniem, zderzeniem człowieka z jego marnością i bezradnością.

Dla francuskiego filozofa współczesności, Jeana Baudrillarda[5], eliminacja śmierci z życia i dyskursu publicznego związana jest z przerwaniem łańcucha wymiany symbolicznej. Śmierć, jego zdaniem, stała się wyłącznie indywidualnym doświadczeniem, pozbawionym ram społecznego i publicznego statusu. Jest osadzona jedynie na obszarze praw biologicznych i antropologicznych – a w związku z tym – naukowych, oddzielając ją od grupowej wrażliwości. Mimo że nadal pozostaje doświadczeniem całkowicie uniwersalnym, to jej świadomość jest jedynie indywidualnym, samotnym przeżyciem. Redukcja praktyk tanatologicznych utrudnia akceptację zjawiska, które zawsze było tajemnicze i wywoływało poczucie grozy. Wcześniej jednak poszukiwano sposobów, dzięki którym stawało się ono oswajalne i traktowane jako naturalny rytm i porządek świata. Współcześnie, jak zauważa Baudrillard, na rozkład wspólnotowego charakteru śmierci ma wpływ rozbicie dawnej jedności chrześcijańskiej, która została wyparta przez dynamikę racjonalności, ekonomicznych dystrybucji czy politycznych ustaleń. Umieranie, mimo swego egalitarnego charakteru, nie jest już współdzielone, lecz odbywa się w poczuciu osamotnienia, izolacji, milczenia.

> Czym innym jest nasza kultura – pisze Baudrillard – jeśli nie takim ogromnym wysiłkiem, mającym na celu oddzielenie życia od śmierci, zażegnanie ambiwalencji śmierci, służące reprodukcji życia jako wartości, a czasu – jako ogólnego ekwiwalentu. Zniesienie śmierci jest naszym fantazmatem rozwidlającym się we wszystkich możliwych kierunkach, fantazmatem życia pośmiertnego i nieśmiertelności w przypadku religii, prawdy w przypadku nauki, produktywności i akumulacji w przypadku ekonomii[6].

---

[5] J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007.

[6] Tamże, s. 224.

Poddając się wymogom racjonalności i naukowych strategii, śmierć przyjmowana jest jak skandal, nad którym nie można przejąć ostatecznej kontroli. Pozostając zjawiskiem naturalnym i nieodwracalnym, a jednocześnie zupełnie wymykającym się pojęciom, władzy rozumu i technologicznych osiągnięć, wywołuje złość, naukową konsternację, pozostawiając wiedzę zupełnie ośmieszoną i bezsilną. Nauka, będąc bezradną, proponuje, a nawet wymusza milczenie o tym, nad czym nie udaje się jej zapanować. Ekonomia rozumu i technologii nakazuje rezygnację z kultu śmierci. Baudrillard w dalszej części pisze:

> O zmarłych mówi się coraz mniej, śmierć pogrąża się w milczeniu, popada w zapomnienie, powszechną niełaskę. Śmierć uroczysta, świętowana w szczególny sposób, śmierć na łonie rodziny odchodzi w przeszłość: dziś umieramy w szpitalach – jest to wyraz eksterytorialności śmierci. Umierający traci wszelkie prawa, łącznie z prawem świadomości tego, że umiera. Śmierć, podobnie jak żałoba, staje się czymś obscenicznym i krępującym, dziś w dobrym tonie jest jej ukrywanie, może przecież zburzyć komuś dobre samopoczucie[7].

Tak pojmowana i przyjmowana śmierć wskazuje, jak bardzo jest społecznie zdeklasowana i niezauważalna. Śmierć burzy porządek, przeszkadza, a swoją nieuchronnością sprawia ból. Na jej fakt odpowiada się złością i pragnieniem, by jak najszybciej sytuacja z nią związana minęła, nie pozostawiając po sobie żadnych śladów. Nie ma sprawiać ani cierpienia fizycznego, ani tym bardziej psychicznego, którego współczesna kultura, tak głęboko zakorzeniona w hedonizmie, nie jest w stanie udźwignąć. Umierający, do którego dostęp mają jedynie nieliczni, jest wyeliminowany ze społecznego obiegu, pozbawiony własnej, stabilnej podmiotowości, a w zamian pozostaje zredukowany do terapeutycznego przypadku. Natomiast w momencie śmierci sprowadzony do czasu przeszłego, nieobecnego, niemego…

Niedyskretność żałoby

Nieobecność, a wraz z nią nieodczuwanie śmierci, które stało się wielkim marzeniem nowoczesności, w rezultacie doprowadza do wyeliminowania procesu żałoby. Etap smutku, a jednocześnie proces samotnego oswajania świata, który rytualnie przeprowadzał i uczył osamotnionego człowieka zaakceptowania nowej, nieznanej sytuacji, stał się czasem gorszącym, wywołującym niechęć i dystans. Dramat opuszczenia, radykalnego osamot-

---

[7] Tamże, s. 237.

nienia, doświadczanego wraz ze śmiercią bliskiej osoby wydaje się być naturalną reakcją. Stan głębokiego, egzystencjalnego przeżycia kwestionuje i odwraca dotychczasowy porządek życia. Obecność zawłaszczana jest przez nicość, której nie może zapełnić ani wspomnienie, ani wyobraźnia. Świat dotychczas dzielony, staje się zbyt wielki, niezrozumiały i trudno znaleźć w nim ukojenie dla przeżywanego rozdarcia. Rodzi się zdumienie, o którym pisał św. Augustyn:

> Dziwiłem się, że inni śmiertelni ludzie żyją jeszcze, skoro umarł ten, którego tak kochałem, jakby nigdy nie miał umrzeć. A zwłaszcza dziwiłem się, że po jego śmierci żyję ja, który byłem połową jego duszy[8].

W dalszej części uznaje smutek i żal związany ze stratą za naturalny stan i typową reakcję ludzkiej kondycji. Ból i rozdarcie towarzyszące utracie rzutują na czas żałoby, traktowane są z niechęcią, pogardą i nie można w nich, mimo rozmaitych pokus, odnaleźć ukojenia. Ukojenie zaś przyniesie dopiero czas – mijający i łagodzący ból utraty. Pamięć i wspomnienia zostaną wypełnione dawnymi obrazami, które stopniowo, dzięki „wspólnocie przyjaciół", zamieniają się w przyjemności. Z tymi słowami Augustyna, które są jednocześnie powszechnie pokutującym przekonaniem, nie zgodzi się Roland Barthes, pisząc: „Mówi się: Czas uśmierza żałobę. – Nie, Czas niczego nie uśmierza". (20 marca 1978), pozostaje się w jej cieniu, mogąc ją jedynie przepracować.

Żałoba, będąc nierozerwalnym cieniem umierania, we współczesności podobnie jak śmierć podlega eliminacji. Z jednej strony poczucie bólu po utracie „drugiego" wskazuje na dialogiczność ludzkiego życia; nie odbywa się ono w skrajnym osamotnieniu, ale przy współuczestnictwie. Podmiotowość oparta na relacji egzystencjalnej, uzyskuje swą pełnię i szerokie spektrum realizacji zasadzone na odpowiedzialności, współpracy, solidarności. Jednak żałoba może być również interpretowana jako oznaka słabości, braku samodzielności, przez którą nie potrafi się funkcjonować jako samodzielny byt. Dlatego też kultura zmierza do wyeliminowania, a przynajmniej skrócenia czasu melancholii, by jak najszybciej powrócić do ekonomii życia i codzienności oraz odseparowania się od znaczeń, które nadawali ci, których już nie ma. Taka radykalna postawa daje kolejną szansę na pełną realizację indywidualizmu, manifestację autonomicznego „ja", tak upodobanego przez nowoczesność.

Zdaniem Philippe Arièsa, wraz z postępem, dynamiką, przyspieszeniem kulturowym, które przypadło na połowę XX wieku, publiczne manifesto-

---

[8] Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Znak, Kraków 1997, s. 95.

wanie żałoby stało się powodem publicznego zgorszenia. Dawny obowiązek pogrążenia w smutku dziś nie tylko przestał być normą, ale jest traktowany jako stan niestosowny, a nawet chorobowy. Wbrew opinii Zygmunta Freuda, iż „żałoba jest naturalnym uczuciem", społeczeństwo dokonuje bezwzględnego wykluczenia pogrążonego w żałobie człowieka.

> Zresztą wykluczony zostaje nie tylko on sam – pisze Ariès – Protest przeciwko śmierci nie ogranicza się do osób w żałobie i do przejawów tej żałoby: obejmuje wszystko, co styka się ze śmiercią i grozi jej 'zarażaniem'. Uważa się, że żałoba i to, co się z nią łączy, jest zakaźną chorobą, której można się nawet nabawić w pokoju umierającego lub zmarłego, nawet jeśli są nam obojętni, czy też na cmentarzu, gdzie nie spoczywa nikt z bliskich. Są miejsca, gdzie można się zarazić żałobą, jak grypą[9].

Tak charakteryzowana żałoba staje się metonimiczną zasadą, która może przynieść społeczeństwu przykre konsekwencje. Osoby „dotknięte" żałobą są izolowane niczym chory rozsiewający niebezpiecznego dla otoczenia wirusa. Jej praca powinna realizować się w samotności, gdyż tylko tak nie wywołuje zgorszenia czy poczucia nieprzyzwoitości.

Pisanie śmierci

Izolowanie doświadczającego śmierć wyraźnie sytuuje się poza wspólnotowym, zgodnym dyskursem. W konsekwencji należy radzić sobie z nią indywidualnie, nadając odmienny ton i charakter. Po przeszłości pozostaje jedynie ślad, broniony przez literaturę, która wobec nieuchronności pozwala zabrzmieć minionemu na nowo. Podkreślił to Paul Ricoeur, który w swoich zapiskach odnotował, iż pisaniu ukierunkowanemu na pojednanie się z życiem może pomóc jedynie wspomnienie służące pracy żałoby. Pamięć o śmierci umożliwia wówczas urzeczywistnianie i opowiadanie nowego życia[10].

Literatura przyjmuje prezentację przeszłości zakotwiczoną w pamięci. Jest jej zapisem, a przynajmniej stara się nim być. Może stosować zasadę czystej mimetyczności, realizmu referującego miniony czas, zadowalać się projektowaniem przeszłości, jej udoskonalaniem i estetyzowaniem.

Pamięć śmierci ma swój odrębny status – jest nabrzmiała emocjami związanymi z doświadczeniem traumy. Pozostaje ona na styku skomplikowanej wrażliwości i realności znajdującej się bardzo często na granicy fikcji. To w niej na darmo poszukuje się realności minionego czasu, czasu śmierci,

---

[9] Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989, s. 569.

[10] P. Ricoeur, *Żyć aż do śmierci*, przeł. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2007.

narracji żałoby, która tak często wiąże się z zapomnieniem. Opowiadanie przeszłości i osadzonej w jej horyzoncie śmierci staje się celem pracy żałoby. Dzięki tak osiągniętemu przedstawieniu następuje uwolnienie od koncentracji wyłącznie na przeszłości, jej bolesnym rozpamiętywaniu i odtwarzaniu.

Szczególną formą przywracania przeszłości – skompilowaną z prawdziwych jak i fikcyjnych obrazów – pozostaje literatura. Ma ona uprzywilejowaną przez tradycję, a także kulturowe oczekiwania możliwość adaptowania zarówno tego, co rzeczywiste, jak i tego, co wyimaginowane. Referuje czas miniony, aktualizuje go, a jednocześnie konstruuje przyszłość poprzez formułowanie nowych oczekiwań. Literatura zatem idealnie wykonuje pracę żałoby, nadając nową tożsamość i gwarantując poczucie ciągłości czasu.

Wspólnota

To poczucie narracyjnej spójności odnaleźć można u obu z przywołanych autorów: Marcela Prousta i Rolanda Barthes'a. Pomimo dzielących ich różnic są złączeni wspólnym doświadczeniem utraty oraz szczególnym obszarem prowadzonej narracji. Mimo odmienności samych porządków narracyjnych, twórcy podjęli tematykę śmierci, a jej figura w prezentowanych tekstach jest związana z osobistą utratą bliskiej osoby. To szczególna sytuacja splatania się życia i twórczości, gdzie pisanie staje się synonimem egzystencji. Tu każda wypowiedź jest osobistą reakcją na doznaną stratę, sposób pisania jest pracą żałoby, manifestowaniem indywidualnego doświadczenia, a także formą dzieła i prawdy literackiej.

W eseju *To jest to* Roland Barthes, kolejny raz w swojej intelektualnej twórczości, podejmuje problem poetyki powieści Marcela Prousta. W tym krótkim artykule powstałym w 1979 roku, a zatem w czasie, kiedy autor *Mitologii* pisze swój intymny *Dziennik żałobny* i znajduje się w okresie głębokiej żałoby po śmierci ukochanej matki, wymienia najważniejsze cechy narracji Prousta.

Zasadniczym ogniwem łączącym autorów jest pierwszoosobowa narracja – typowa dla dziennika czy pamiętnika deponującego intymne, osobiste uczucia, wrażenia, niekiedy bolesne wspomnienia dramatycznych okoliczności. Taki retoryczny chwyt wprowadza czytelnika na zamknięty, prywatny obszar, który jest uporządkowany według kryteriów osamotnionego „ja". I tak jak w przypadku Barthes'a, prawda narracji jest jednocześnie opowieścią autora, który nie jest zasłonięty fikcją literatury, u Prousta nie jest to już normą. Głos „ja" nie jest *W poszukiwaniu straconego czasu* tak oczywisty, ale jest jedną ze strategii pisania i nie musi przynależeć do autora.

Jednak na kształt powieści – tak jak i na dzienniki Barthes'a – miało wpływ osobiste, prywatne zdarzenie, które zdecydowało o formie dzieła.

Zarówno *W poszukiwaniu straconego czasu*, jak i *Dziennik żałobny* zawierają w sobie komponenty cierpienia, straty, żałoby, w których to nurcie osadzona jest narracja, a wraz z tym pewna prawda stanowiąca o świecie oraz kondycji autora. To forma autorskiej afirmacji, odpowiedzi na wydarzenia, które zadecydowały o napisaniu. Właśnie cierpienie, związane z bliskością śmierci, wywołało potrzebę powstania literackich wypowiedzi, które pomimo odmiennych cech są odpowiedzią na doświadczoną traumę. Nawet jeśli czymś innym pozostaje literacka fikcja i pozór, odmienne od osobistego, autentycznego uwikłania, egzystencjalnego doświadczenia niepozostawiającego wyboru co do przyjmowanej postawy, to architektura emocji pozostanie analogiczna.

Długi czas

Powieściowa narracja podjęta przez Marcela Prousta, wynikająca z jego żałoby, przerodziła się w egzystencjalne i pisarskie wyzwanie. Doświadczenie straty stało się pretekstem do ucieczki w literaturę, w której pragnął odnaleźć utracone. Rok 1905 stał się dla autora *W poszukiwaniu straconego czasu* momentem emblematycznym, punktem zwrotnym, datą po której ustalony czas przestał biec tak, jak dotychczas. 26 sierpnia 1905 roku umiera na atak urenii ukochana matka Marcela, Madame Proust. A odchodząc – jak później sam napisze – „zabiera Marcelka". Wraz ze śmiercią rodzicielki, zmienia się życie Prousta – do tej pory nonszalanckie, pełne zabaw, niewinności – ulega radykalnej metamorfozie. Nawet jeśli – jak zauważa we wspomnianym eseju Barthes – wpływ śmierci matki nie działa natychmiast i przychodzi z pewnym opóźnieniem, to nikt nie ma wątpliwości, że śmierć Mme Proust w znacznym stopniu wpłynęła na proces twórczy i ugruntowała pisanie *W poszukiwaniu straconego czasu*, które Proust zaczął tworzyć w 1909 roku. Czas żałoby, a nawet zgryzoty, ukierunkował życie Prousta na bezwzględny i zachłanny proces twórczy. Wycofując się i ostatecznie porzucając życie salonowego światowca, Proust czyni to z obawy przed dalszą utratą czasu. Dręczy się pytaniem, czy starczy mu czasu na ukończenie dzieła? Czy będzie miał dość życia, aby zrealizować swój wielki projekt, który okaże się literackim testamentem?

Czas, który przeżywa po śmierci matki, wprowadza w jego życie nowy porządek i nową chronologię, w ramach których dokonuje się jego przemiana zarówno jako człowieka, jak i jako pisarza[11]. Po czterech latach od utraty

---

[11] J. Kristeva, *Proust and Sense of Time*, przeł. S. Bann, Columbia University Press, Nowy Jork 1993, s. 10–12.

matki, pobytach w klinikach, Proust decyduje się na wycofanie ze świata, by całe swe życie spędzić na tworzeniu. Przemiana pisarza umieszcza go w wyizolowanej przestrzeni, której symbolem pozostanie obity korkiem pokój, jak i w nowym interwale czasu: osamotnionym, wybrakowanym, niepełnym. Jego celem stanie się przywrócenie minionego, ocalenie pamięci, aby zrekompensować to, co bezpowrotnie utracone. Pisanie staje się ucieczką, a jednocześnie próbą odkupienia wśród wyrzutów, które sam sobie robi. Roland Barthes, który twórczość jak i samą postać francuskiego pisarza darzył przez całe życie szczególną estymą, w *Dzienniku żałobnym* przywołuje:

> List Prousta do André Beauniera, po śmierci matki, 1906. Proust wyjaśnia, że mógł być szczęśliwy jedynie w swej zgryzocie… (lecz czuje się winny, gdyż z powodu słabego zdrowia był dla swej matki źródłem zmartwień). 'Gdyby ta myśl nie rozdzierała mnie bez przerwy. Odnalazłbym we wspomnieniach, w tym, co pozostało, w doskonałym porozumieniu, w jakim żyliśmy, słodycz, której nie znam' (29 lipca 1978).

Pisanie jest tutaj próbą odkrycia na nowo i przywrócenia teraźniejszości przeszłości, aby stały się jednością. Moment śmierci matki jest jednocześnie momentem narodzin pragnienia stworzenia dzieła.

Po śmierci matki Proust popada w długi czas przygnębienia, ale jednocześnie coraz silniej odczuwa konieczność napisania dzieła. Jego pobudzenie – zmysłowe i twórcze – znajduje swoje ujście w konstrukcji powieści. Powodem napisania *W poszukiwaniu straconego czasu* było życie autora; to ono nadało powieści kierunek, a przez to pisarska egzystencja uzyskała status dzieła sztuki. Jednocześnie *opus magnum* Prousta nie jest biografią, nie zawiera jej porządku, nie jest też pamiętnikiem, w którym dla pozoru zmieniono nazwy, miejsca i imiona. Mimo to – na co uwagę zwraca Roland Barthes – narratorem jest „ja", przez co uzyskuje efekt intymności, bliskiej relacji, a dzięki temu z kolei możliwość docierania do najgłębszych sekretów. To świat, który przypomina świat pisarza, doświadczenia autora, jednak nie jest z nim tożsamy.

> (…) w pierwszej chwili nie wiedziałem nawet, kim jestem; miałem jedynie w pierwotnej jego prostocie, poczucie istnienia, takie, jakie może drżeć w duszy zwierzęcia[12].

Pytanie o tożsamość, o to kim się jest, należy do pierwszych zadawanych po utracie. Ponowne konstruowanie „ja" staje się zadaniem pracy żałoby. Przypadająca na połowę życia Prousta śmierć matki wymusiła na pisarzu

---

[12] M. Proust, dz. cyt., s. 28.

ustalenie swojej nowej kondycji. Przyczyniła się do ponownego narodzenia, jak i zapoczątkowania nowego dzieła literackiego. Zderzenie z realnością śmierci, utratą raju i związanego z nim spokoju młodości, nieodwracalnością minionego zmusza do przemodelowania czasu przyszłego. Śmierć matki wiąże się z utratą tożsamości – ze zmianą, nieustannym umieraniem i odradzaniem, dekonstrukcją siebie, która jest niezależna od własnych planów, projektów, oczekiwań.

Dziecięca tęsknota do matki, która inicjuje dzieło Prousta, nie jest przecież jedynie infantylnym, dziecinnym pragnieniem spotkania z ukochanym rodzicem. Czyste doświadczenie śmierci skłania Prousta do pisania, referowania zdarzeń, które tkwią już jedynie w pamięci. Zdając sobie sprawę z jej niedoskonałości, odpowiednio ją modyfikuje, zniekształca, niekiedy retuszuje. Zapisując, zadaje śmierć niepamięci. Obraz matki zatem nabiera szczególnego patosu i melancholii: „Skoro się ukoiły moje wyrzuty, oddałem się słodyczy tej mocy, w której miałem matkę obok siebie”[13]. Pragnienia bohatera burzą przyjęty domowy porządek. Narzuca on swoją wolę i akcentuje obecność, bezwzględnie afirmując swoje przywiązanie do rodzicielki, które ukonstytuuje dalsze, dorosłe życie. Staranność emocji, dbałość o relacje z matką stały się stałym elementem życia narratora, a także samego pisarza.

Cykl *W poszukiwaniu straconego czasu* można uznać za pracę żałoby, za przepracowywanie utraconego czasu, który jest jednym z wielu bohaterów powieści. Melancholijny nastrój minionego jest dziełem wyobraźni, potyczką pamięci i fantazmatów, które przeplatają się w wielowarstwowej narracji. Na wyraźny, estetyczny obraz śmierci złoży się fragment przywołujący śmierć babki Marcela:

> Odchodząc, życie niosło z sobą zawody życia. Zdawało się, że uśmiech zstąpił na wargi babki. Na tym żałobnym łożu śmierć, niby średniowieczny rzeźbiarz, ułożyła ją w postaci młodej dziewczyny[14].

Te ostatnie zdania rozdziału podsumowują wszystkie emocje, gesty, westchnienia towarzyszące śmierci, które stanowiły jeszcze żywe rytuały znane z młodości Marcela. Umieszcza wśród nich także rozpacz matki:

> U stóp łóżka, skręcana konwulsyjnie każdym podmuchem tej agonii, nie płacząc, ale chwilami zalana łzami, matka miała bezduszną rozpacz liści smaganych deszczem i mielonych wiatrem[15],

---

[13] Tamże, s. 71.

[14] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Strona Guermantes*, przeł. T. Żeleński (Boy), Kanon na koniec wieku, Warszawa 2000, s. 410.

[15] Tamże, s. 409–410.

gdy ta towarzyszyła umieraniu własnej matki, skrajnie reagując: racjonalnie i kompulsywnie na dotykający ją dramat. Podobny stan dosięgnie Marcela znacznie później, gdy w hotelowym pokoju przypomni sobie postać babki, a jednocześnie uświadomi sobie jej nieodwracalną nieobecność

> Ta realność nie istnieje dla nas, dopóki nie została odtworzona naszą myślą (…); tak więc, w szalonej żądzy rzucenia się jej w ramiona, dopiero w tej chwili, więcej niż rok po jej pogrzebie, na skutek anachronizmu, który tak często nie pozwala kalendarzowi faktów schodzić się z kalendarzem uczuć – dowiedziałem się, że ona umarła[16].

Wspomnienie babki jest możliwością spotkania, które dzięki literaturze będącej projektem pamięci, ma szansę uzyskania wieczności, sprzeciwiając się śmierci, której groźbę i obecność odczuwa sam pisarz. Przywołany fragment przypominający pojawiającą się w hotelu zmarłą, a jednak w pełni obecną babkę, podkreśla dialektykę zachodzącą między pragnieniem obecności tych, którzy odeszli, a świadomością ich nieobecności. *W poszukiwaniu straconego czasu* pozostaje pracą Prousta ukierunkowaną na uświadomienie i przywyknięcie do nieobecności matki, a jednocześnie jest wyznawaniem fikcyjnych wspomnień[17].

Autentyczność doświadczenia

Powieść stworzona przez Marcela Prousta nieustannie pobudza wyobraźnię, uświadamia czasowy i narracyjny charakter egzystencji. Dzięki literaturze może być ona osadzona w czasach i przestrzeniach tak realnych, jak i zupełnie magicznych. Tekst skłania do poszukiwania w nim zasugerowanego, zatartego cienia autora. Może być traktowany – jak w przypadku interpretacji Prousta – jako forma autokreacji autora, który tworzy swój wizerunek oraz własny obraz świata. To metonimiczne pragnienie staje się uczestnictwem autora, a także czytelnika próbującego odnaleźć w dziele tak cechy autora, jak i jednocześnie samemu się z nim utożsamić. Lektura staje się projekcją własnej nieświadomości, uzasadnieniem osobistej sytuacji i sublimacją pewnego doświadczenia.

Analogicznie Roland Barthes poszukuje dla swojej traumatycznej sytuacji intelektualnego uzasadnienia, które mogłoby przynieść ukojenie, ale jednocześnie może przekształcać i ukierunkowywać emocje. Dla autora *Mito-*

---

[16] M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Sodoma i Gomora*, przeł. T. Żeleński (Boy), Kanon na koniec wieku, Warszawa 2000, s. 200–201.

[17] G. Deleuze, *Proust i znaki,* przeł. M.P. Markowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

logii ideałem przeżywania jego własnej żałoby, jak wielokrotnie podkreślał, był właśnie Marcel Proust. 4 lipca 1978 roku Barthes notuje: „Żałoba/Smutek (Śmierć Matki) Proust mówi o *smutku*, a nie o *żałobie* (nowe, psychoanalityczne słowo, które zniekształca)".

Nie można mówić o *Dzienniku żałobnym* bez odwołań do ostatniej książki Rolanda Barthes'a, opublikowanej jeszcze za życia autora, przez niego starannie zredagowanej, uporządkowanej, a która okazała się jego testamentem. *Światło obrazu*, książka poświęcona problemowi fotografii, jest bowiem określana mianem książki o śmierci. Analiza zdjęć jest często tylko pretekstem do rozważań nad zagadnieniem śmierci, czasu, przemijalności i nieudolnych prób utrwalenia. Barthes nie traktuje przecież fotografii ani wyłącznie jako sztuki, ani jako prostego pośrednictwa między rzeczywistością a odbiorcą. Za każdym razem zdjęcie opowiada o minionym, o przeszłości, o tym, co „już było", wywołując tym samym uczucie melancholii. Barthes pisze:

> Wraz z Fotografią wkraczamy w śmierć płaską. Pewnego dnia ktoś powiedział mi z obrzydzeniem po wykładzie: 'Mówi pan płasko o śmierci' – Tak jakby ohyda śmierci nie polegała właśnie na jej płaskości! Ohyda to właśnie: nie mieć nic do powiedzenia o śmierci osoby, którą najbardziej kocham, o jej zdjęciu, w które się wpatruję, nie mogąc nigdy go zgłębić i przekształcić[18].

Barthes traci wiarę w sens swojej egzystencji, stopniowo coraz bardziej zacienionej, zapadającej w nicość, która zostanie przypieczętowana własną śmiercią. Wraz z popadaniem w coraz głębszą melancholię, w przeciwieństwie do Prousta, Barthes oddala się od swojego wielkiego projektu – napisania powieści, która przypieczętowałaby jego intelektualny i biograficzny związek z pisarzem. W *Dzienniku* zapisuje: „*Vita nova* jako gest radykalny (przerwać – konieczność przerwania tego, co postępowało naprzód z początkowym impetem)" (30 listopada 1977).

Tak jak fotografia matki, jako małej dziewczynki, jest pretekstem do pisania o niej, próbą docierania do tego, kim była, tak *Dziennik żałobny* pozostaje żałobnym autoportretem – ogołoconym, bez retuszu, niemal ekshibicjonistycznie pokazującym skrajne uczucia: prawdziwe, bolesne, bez fikcji. Przyjmuje tę formę narracji, gdzie, bez cienia wątpliwości, autor to „ja". Ta czysta, intymna relacja, utkana jest z pojedynczych fiszek, takich samych, z których ułożona jest biografia *Roland Barthes*. Różnica jednak pozostaje – czytając, wnika się w tekst, który nie został przez autora zredagowany, na którego publikację Barthes nie wyraził nawet zgody. Czy zatem można go traktować jako literacki pomnik?

---

[18] R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 157.

Czytanie *Dziennika żałobnego* musi obejmować perspektywę biograficzną i intelektualną Rolanda Barthes'a. Jego zakorzenienie ma miejsce tak w czasie minionym: dzieciństwie, jak i w naukowych fascynacjach autora. Trudno tu jednoznacznie rozwikłać czy Barthes'owska fascynacja twórczością Prousta wynika z życiowych perypetii, czy już literackiego i filozoficznego doświadczenia, jednak z pewnością to w autorze *W poszukiwaniu straconego czasu* Barthes widzi protagonistę swojej żałoby, do którego w *Dzienniku* wielokrotnie powraca. Swoją wrażliwość, wspominanie dzieciństwa – wrażliwego, chorowitego dziecka, silnie związanego z matką, utożsamia z doświadczeniem Marcela, niejako dzieląc z nim tajemnice pisarskiej, a także codziennej egzystencji – co może potwierdzać podpis pod zdjęciem siebie jako małego chłopca w autobiografii: „Współcześni. Zaczynałem chodzić, Proust jeszcze żył, kończył *Poszukiwanie*"[19].

Tworzenie *Dziennika* jest opowiadaniem o sobie, niczym psychoanalityczny proces adaptacji, który ma dostosować do nowych okoliczności. Ta intymność zapisu daje osobisty obraz autora, a pozbawiony redakcji, jednocześnie potwierdza autentyczność niwelującą jakiekolwiek próby tworzenia własnego, przepracowanego wizerunku. Utrata matki, wywołująca żałobę, potęguje afirmację czasu minionego występującej przeciwko nieznośnej teraźniejszości. Barthes bowiem nie wierzy w czas, który ma wbrew obiegowej opinii zmienić jego bolesną kondycję „głupia idea czasu, który ją znosi" (13 czerwca 1978). Czas i osadzone w nim trwanie pozostają dla Barthes'a represyjne – konieczność, a nawet przymus istnienia staje się dla niego nieznośnym doświadczeniem, na przekór definicji żałoby. Barthes nie próbuje, a nawet nie chce zmierzyć się, a następnie utożsamić z rzeczywistą utratą. Jego życie – nieznośne po śmierci matki – staje się jedynie codziennym wypełnianiem czasu zmierzającego do śmierci:

> Prawda żałoby jest całkiem prosta: teraz, gdy mama nie żyje, jestem przyparty do śmierci (nie oddziela mnie już od niej nic oprócz czasu) (28 maja 1978).

Roland Barthes, przepracowując, uczestnicząc w „pracy żałoby", używając tego freudowskiego sformułowania, dokonuje jednocześnie podwójnego przekroczenia: manifestuje i upublicznia – na przekór milczącej kulturze i mieszczańskiej mitologii – swój dramat. Jednocześnie wypowiadając i osadzając żałobę w języku, wprowadzając retorykę separacji do *Dziennika* stara się rozprawić z utratą i własną wrażliwością. Barthes, reagując na otaczający go oficjalny dyskurs, tworzy nową formę narracyjnego trwania i jednocześnie wychodzi z ram narzuconej praktyki i mieszczańskiej schematyczności.

---

[19] R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 31.

Porzucając klauzulę milczenia, demaskując powszechny dyskurs, jednocześnie decyduje się na wykluczenie, wchodząc w język rozpaczy i introwersji. Nie godzi się na normy, począwszy od definicji żałoby i jej miary. Nieufność do czasu zapisana u progu osamotnienia w rzeczywistości pozostaje zrealizowana – umierając trzy lata później – pozostaje w stanie nieprzepracowania, przepełniony niechęcią do życia, które wydaje mu się zbyt wielkim obciążeniem. Nie odrzucając żałoby, jednocześnie wskazuje jej niezbędność, wpisując się tym samym w tanatologiczną tradycję:

> W żałobie uwewnętrznionej nie ma prawie znaków. To dopełnienie wewnętrzności absolutnej. A jednak wszystkie te *mądre* społeczeństwa zalecały i skodyfikowały uzewnętrznienie żałoby. Kłopot z naszym polega na tym, że neguje żałobę (24 czerwca 1978).

Roland Barthes wielokrotnie umyka powszechnej retoryce rozpaczy – stłumionej, milczącej, niewypowiadanej. Podlega doświadczeniu znajdującemu się poza systemem, wymykającym się wszelkim aksjomatom, a jednocześnie będącym uniwersalnym i intymnym, jednostkowym i powszechnym zarazem. Dla Barthes'a żałoba pozostaje nieruchoma, stała i takie jej traktowanie jest oporem wobec *doksy* uznającej, że żałoba „pęknie jak wrzód" (16 czerwca 1978). Wbrew panującej w codziennym dyskursie presji Barthes pozwala sobie na stałość żałoby, jej doświadczanie, trwające, w jego przypadku aż do śmierci. Decydując się na taktykę języka rozpaczy, skazuje sam siebie na dobrowolne wykluczenie, uzyskując jednocześnie autentyczność relacji i emocji, nawet jeśli demaskują one pascalowską człowieczą nędzę, ujętą w ramy żałoby, której nie da się przeredagować.

Słowo i rzeczywistość

Pisanie staje się dla niej sposobem utrwalenia doświadczeń, wylaniem i rozpoznawaniem emocji, a jednocześnie wydaje się być niedoskonałe, nieudolne wobec rzeczywistości zupełnie nieadekwatne. Słowo za każdym razem jest niedostateczne względem świata, kalekie, zbyt metaforyczne i nieoddające bólu, brutalności i szorstkiej faktury rzeczywistości. Choroba nie jest tu symbolem, a faktycznym doświadczeniem, w którym trudno doszukiwać się estetycznej rozkoszy.

Świadomość, że cierpienie dotyczy wielu, nie jest pocieszeniem; dramat umierania traktuje się za każdym razem odrębnie, samotnie, bez przygotowanego szablonu. Oswojenie śmierci, mimo jej nieuchronności i świadomości istnienia, nigdy nie odbywa się według ustalonych formuł czy standar-

dów. Za każdym razem człowiek jest jednakowo przerażony, niegotowy mimo podejmowanych wysiłków.

Powieść Prousta i *Dziennik* Barthes'a są zapisem szczególnego czasu. To czas odwróconego porządku, zawieszenia dotychczasowej codzienności. Jest to bowiem długi moment na przedyskutowanie tego, co w życiu jest naprawdę istotne. Dla autorów jest to sposób na uporanie się z doświadczeniem umierania, śmierci i żałoby po najbliższej osobie. Czytający ma szansę skonfrontować się z własnymi doświadczeniami, klęską, którą przynosi śmierć, kolejną bitwą, której rezultat jest z góry przewidziany, czasem, którego horyzont jest naznaczony odchodzeniem.

Narracje Marcela Prousta i Rolanda Barthes'a, wynikające z osobistych, traumatycznych doświadczeń, są tylko potwierdzeniem obecności śmierci w każdym życiu. Literatura będąca rezultatem pracy żałoby lub jej odzwierciedleniem wynika z autentycznych, egzystencjalnych przeżyć, które nie są literacką fikcją. Jest odpowiedzią, a jednocześnie samym sposobem mówienia o śmierci, a także reprezentacją jej figur. Narracje te można traktować jako formę terapii, samotnej pracy żałoby, która zajęła miejsce dawnego rytuału, a być może stała się jego nową formułą. Autentyczność doświadczeń – uwikłanych w fikcję czy też niemal reporterską dokładność – wzmacnia powagę tematu, domagając się przywrócenia śmierci kulturowego głosu.

Writing on death: Proust and Barthes

S u m m a r y

Looking at the literary images of death, we notice that they retain the aura of intimacy, so that death and mourning can be expressed by individuals in a discreet manner. The article will focus on the attitudes towards death and its representations in the works of Marcel Proust and Roland Barthes. In spite of the fact that these two writers followed a different literary tradition, they both took up the problem of death, and this was always related to a loss of a loved one. This is a specific situation where art and life are interwoven; when writing becomes a synonym of existence.

Katarzyna Thiel-Jańczuk

Wymknąć się sobie. Autor i jego mit według Rolanda Barthes'a

„A tym, czego wszędzie szukałem, są znaczenia. Czy są to moje znaczenia? Czy, mówiąc inaczej, mamy tu mitologię mitologa?”[1]. Te słowa zamieszczone w *Przedmowie* wydanych w 1957 roku *Mitologii* odczytujemy dziś z perspektywy przemiany, która dokonała się w twórczości Rolanda Barthes'a w ciągu lat siedemdziesiątych. Prowadzi ona od analizy utrwalonych opinii, czyli funkcjonujących w społeczeństwie „mitów”, do pewnego rodzaju refleksywnej relacji wobec samego siebie, wobec swojego dyskursu, pozostającej w zgodzie z określonym, już w zakończeniu eseju *Mit dzisiaj*, „podstawowym statusem mitologa”, polegającym na nieustannym krytycznym dystansie do rzeczywistości[2]. Przemiana ta jest z jednej strony efektem podejścia samego Barthes'a do *bios-*, do życia pisarza i jego reprezentacji, a z drugiej symptomem diagnozowanej współcześnie „kultury siebie”, w której chodzi nie tyle o stworzenie opowieści o sobie, co raczej obrazu siebie, będącego skutkiem rozszczepienia tożsamości, a także określenie relacji owego „się” (bądź też *self* czy *soi*) do niepoznawalnego w gruncie rzeczy „ja”[3]. Kwestie te wydają się istotne w kontekście pewnej praktyki literackiej (myślę szczególnie o rozwijającym się od ponad trzydziestu lat we Francji nurcie biograficznych esejów, albo – określanych niekiedy jako „biofikcje”[4] – literackich opowieści o życiu rzeczywiście istniejących postaci,

[1] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa, s. 28.

[2] Tamże, s. 293.

[3] Por. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”*, Universitas, Kraków 2015.

[4] Por. np. A. Buisine, *Biofictions*, [w:] „Revue des Sciences Humaines”, 1994 nr 224, s. 7–13, A. Gefen, *Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, [w:]

głównie pisarzy i artystów, za klasyków których można uznać dziś takich autorów jak Pascal Quignard, Pierre Michon czy Michel Schneider), jak również w autobiograficznych projektach, w których pisarze coraz częściej sięgają po obraz fotograficzny (Sophie Calle, Annie Ernaux). Będą jednak także dotyczyć konsekwencji wynikających z ukonstytuowania się określonego społecznego wizerunku pisarza.

Od mitu do literatury: antybiografia i biografematyka

Opublikowany pośmiertnie we Francji w 1954 roku esej Marcela Prousta *Przeciw Sainte-Beuve'owi*[5], postulujący odłączenie dzieła pisarza od jego biografii, uznawany jest za teoretyczną bazę dla *Poszukiwania straconego czasu*, w którym narrator niejednokrotnie wypowiada swoje rozczarowanie osobami fikcyjnych pisarzy spotykanych w salonach państwa Verdurin czy Swannów. Podstawą metody Sainte-Beuve'a jest rozmowa służąca gromadzeniu informacji na temat autora w celu jak najlepszego zrozumienia jego dzieła. Przeciwstawiając się owemu „wścibskiemu wypytywaniu"[6], Proust oddziela światowe „ja" pisarza i jego „ja" twórcze, intymne. Jak wiadomo, esej ten legł u podstaw francuskiego antybiografizmu późnej nowoczesności, którego ważnym aktorem był sam Barthes. Podobnie dla Barthes'a mitologa, demaskującego we współczesnym społeczeństwie utrwalone obiegowe opinie, w czym można dopatrywać się echa Proustowskiej niechęci do „konwersacji" (wszak „mit jest słowem"[7]), odczytywanie dzieła pisarza przez pryzmat jego biografii nazbyt trąciło właściwą mieszczańskiej ideologii ciekawością. Barthes'owski antybiografizm powiązany jest zatem ze specyficznie literacką, podkreślaną przez Prousta zdolnością raczej uchylania znaczeń, niż ich utrwalania, co przejawia się w szczególnym sposobie rozumienia przez francuskiego semiologa relacji pomiędzy życiem a pisaniem. Pozostaje on zarazem w związku z krytycznym dystansem Barthes'a wobec „anty-biograficznej *doksa*", czy też „mizo-biografii", którą rozpowszechniły we Francji lat siedemdziesiątych środowiska intelektualne i akademickie[8],

---

B. Blanckeman, A. Maura-Brunel, M. Dambre (red.) *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paryż 2004.

[5] Por. M. Proust, *Przeciw Sainte-Beuve'owi*, przeł. A. Dwulit, Eperons-Ostrogi, Kraków 2015.

[6] Tamże, s. 74.

[7] R. Barthes, *Mitologie*, s. 239.

[8] J.-P. Martin, *Les écrivains face à la doxa: Du génie hérétique de la littérature*, José Corti, Paryż 2011, s. 139. O sile francuskiego antybiografizmu tych lat świadczy chociażby, odczuwana przez literaturoznawców zajmujących się pisarstwem biograficznym, konieczność każdorazowego ustosunkowania się dziś w badaniach do cytowanego już tutaj założycielskiego tekstu

a także odejściem od narracyjnego sposobu przedstawiania życia, jakie proponuje tradycyjna biografia. Dotyczy to zarówno kwestii referencyjności, co linearnego przebiegu opowieści. Przypomnijmy, że od nowoczesności biografia, oddzielona od swej pierwotnej, dydaktycznej funkcji, jaką – od starożytności i przez wieki średnie – pełniły tradycyjne „żywoty", staje się gatunkiem podporządkowanym kryterium prawdy historycznej[9]. Jednocześnie w obszarze pisarstwa historycznego długo pełni ona właściwie drugorzędną rolę, wynikającą z faktu jej skupiania się na jednostce, a nie na dziejowych zdarzeniach[10]. Dominująca do XIX wieku biografia naukowa, pozostająca w opozycji do literackich przedstawień postaci, traktuje wszelkie odstępstwa od naukowego rygoru na korzyść literackiej jako niekompetencję biografa[11]. Wyłom w tym utrwalonym podziale na „fikcję" i „rzeczywistość" uczyni dopiero poststrukturalizm, zwracając uwagę na przedstawieniowy, skonstruowany (a więc literacki) charakter historycznego dyskursu, w czym Barthes będzie zresztą miał swój udział[12].

W latach osiemdziesiątych XX wieku, gdy do refleksji teoretycznoliterackiej powraca – po okresie strukturalizmu – namysł nad podmiotem, jest on zdominowany przez paradygmat narracyjny, którego istotną część stanowi filozoficzna refleksja nad „tożsamością narracyjną". W odwołaniu do kategorii czasowości, wychodzi ona z założenia o istnieniu związku pomiędzy rozumieniem a tworzeniem zamkniętej, całościowej opowieści, której elementy są ze sobą powiązane na zasadzie przyczynowo-skutkowej. Szczególną rolę odegra tu opowieść biograficzna, której zamknięta struktura (początek i koniec narracji) funkcjonuje właściwie jako „model egzystencji"[13] (rozwijającej się pomiędzy początkiem i końcem życia). Jeśli jednak koncepcja tożsamości narracyjnej dała asumpt do legitymizacji opowieści pojedynczych, często zmarginalizowanych, osób, co pozostaje w związku z zaistniałą od późnych lat siedemdziesiątych we Francji „erą świadka"[14], cechującą za-

---

krytyki formalnej jakim jest *Przeciw Sainte-Beuve'owi* Marcela Prousta. Zob. np. M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Champ Vallon, Paryż 2005. D. Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Belin, Paryż 2006. D. Grau, *Tout contre Sainte-Beuve*, Grasset, Paryż 2013.

9 Por. F. Dosse, *Le pari biographique. Ecrire une vie*, La Découverte, Paryż 2005. Wszystkie cytaty z niepublikowanych w języku polskim dzieł w przekładzie autorki artykułu.

10 D. Madélenat, *La biographie*, Presses Universitaires de France, Paryż 1984, s. 14.

11 A. Gefen, dz. cyt., s. 308.

12 R. Barthes, *Le discours de l'histoire* (1967), [w:] *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paryż 1984.

13 P. Jakubowski, *La narration en tant que modèle de l'existence. Problèmes et réticences*, [w:] B. Kędzia-Klebeko et a. (red.) *Croyance-vérité-mensonge*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2014, s. 127–136.

14 Aluzja do tytułu znanego dzieła francuskiej historyk Annette Wieviorka, *L'Ere du témoin*, Hachette Littératures, Paryż 2002. Cytuję za F. Dosse, *Le pari biographique*, s. 72.

równo produkcję literacką, co nauki humanistyczne[15], niemal jednocześnie został poddany krytyce przyjmowany przez nią zamknięty, całościowy model. Na przykład na gruncie socjologii Pierre Bourdieu demaskuje „biograficzną iluzję" jako utrzymywany instytucjonalnie konstrukt ukazujący życie jako ciąg rozwijających się w czasie etapów[16]. Pośród owych krytyk interesujące są zwłaszcza te głosy, które wpisują się we wspomnianą już wcześniej „kulturę siebie". Roma Sendyka, dokonując przeglądu jej rozmaitych przejawów (w różnych obszarach językowych, od Montaigne'a, przez Woolf, Komendanta, Foucaulta po Barthes'a) i koncentrując na nienarracyjnych sposobach ustanawiania tożsamości, upatruje wręcz, w uruchamianym przez ową kulturę geście refleksywności podmiotu, końca „imperializmu narracji"[17]. Odwołując się do pracy brytyjskiego krytyka i filozofa, Galena Strawsona, o znamiennym tytule *Against Narrativity* (*Przeciw narracyjności*), Sendyka stwierdza:

> Wystąpienie to [*Against Narrativity*] ukazało się w momencie, gdy coraz wyraźniej zaczynały pojawiać się rysy na – jak się dotąd wydawało – nienaruszalnym ujęciu narracyjnym. Badania neurobiologów nie dawały się już dłużej ignorować i powoli akceptowano twierdzenie, że oto tożsamość jest nie tyle przedmiotem rekapitulacji, sprawozdawczości czy też opowieści, ale jest performatywnie ustanawiana w tekście w relacji i działaniach tak autora, jak i czytelnika, w dodatku jej tekstowe ujawnianie się nie ogranicza się do form pierwszoosobowych, ale może przejawiać się w innych elementach, na przykład w obszarze decyzji kompozycyjnych (…)[18].

Literacka kompozycja – i to niekoniecznie układająca się w linearną opowieść – stanowi zatem również przejaw tożsamości tworzącego ją podmiotu, nawet jeśli dochodzi w ten sposób do rozluźnienia „autobiograficznego paktu". Wydaje się, że kwestia ta była szczególnie ważna dla przywołanego również przez cytowaną autorkę Rolanda Barthes'a, jednak nie tylko w ramach autobiograficznego projektu, jakim jest dzieło zatytułowane *Roland Barthes*, lecz w kontekście wspomnianego już wcześniej zainteresowania życiem pisarzy, a ściślej mówiąc, wzajemną relacją między życiem a pisaniem, którą francuski semiotyk określi zresztą, podczas prowadzonego w połowie lat siedemdziesiątych seminarium, jako stanowiącą część semiologii „biografematykę"[19].

---

[15] François Dosse podkreśla na przykład metodologiczną odnowę historiografii, która dokonała się pod wpływem socjologicznych badań terenowych, z chwilą, gdy dopuściły one do głosu autentycznych świadków i uczestników wydarzeń. Por. F. Dosse, dz. cyt., s. 264.

[16] Por. P. Bourdieu, *L'illusion biographique*, „Actes de la recherche en sciences sociales", 62–63, 1986, s. 69–72.

[17] R. Sendyka, dz. cyt., s. 382.

[18] Tamże, s. 382–383.

[19] R. Barthes, *Le lexique de l'auteur*, Editions du Seuil, Paryż 2010, s. 81.

Wynaleźć życie: efekt autora, ironia biografemów

Barthes'owska antynarracyjność powiązana jest zatem z krytycznym stosunkiem do społecznego zainteresowania biografią twórcy oraz jej związkiem z jego dziełem. „Cóż bowiem możemy dziś wiedzieć o człowieku?"[20], wydaje się pytać Barthes za Sartrem u początków strukturalizmu. Zarazem jednak deklaruje niezmiennie, że tym, kto go „najbardziej [go] obchodzi" w dziele, jest wyłaniająca się z niego osoba, „[którą] jest pisarz"[21]. Owo wyłanianie się wydaje się być efektem wspomnianej wyżej, a dokonującej się za pośrednictwem pisma, „zwrotności", zestawiającej niepoznawalnego faktycznie pisarza z powstającym w wyobraźni czytelnika jego obrazem. Istnienie tej zwrotności łączy najpierw Barthes – od jego książki o historyku Jules Michelecie – z „poszukiwaniem struktury jakiejś egzystencji (nie mówię: życia): zorganizowanej sieci obsesji"[22], choć, jak podkreśla Alexandre Gefen, nie wyjaśnia jej, woląc pozostać w stadium „opisowej pre-krytyki"[23]. Objaśnia natomiast taką strukturę we wstępie do *Żywota Rancégo*[24] autorstwa René Chateaubrianda. Powstaje ona poprzez zestawienie dwu przeciwstawnych okresów życia założyciela zakonu trapistów, światowca i mnicha, przy pomocy retorycznych chwytów (parataksy, anakolutu, antytezy) przerywających linearny tok opowieści, a także ciągłość tekstu. Przejście od jednego do drugiego z tych okresów dokonuje się za pośrednictwem zwrotnego zdarzenia, jakim jest ścięcie kochanki młodego Rancégo, zapoczątkowujące jego religijne nawrócenie. W ten sposób zawiązuje się relacja między formą a treścią: cięciu tekstu odpowiada bowiem „cięcie" w planie opowieści, nadając jej wymiar performatywny. Pismo nie tyle odtwarza, co wytwarza życie księdza. Zarazem *Żywot Rancégo* stanowi tylko pozór apologetycznej opowieści, jak stwierdza Barthes, bowiem za ukazującym ją tekstem kryje inną prawdę o autorze, samym Chateaubriandzie, starcu przeżywającym lęk przed samotnością i śmiercią. Jest ona jednak w tekście niewyrażona (a więc również niewidoczna), choć wyczuwalna, a Barthes ujawnia ją właśnie dzięki swojemu wstępowi do dzieła:

> Chateaubriand dobrze wie, że on przetrwa poza swoje życie; to jednak, co chce nam tu dać do zrozumienia, nie jest niemożliwą pokorą; urna, Norwe-

---

[20] J.-P. Sartre, *Idiota w rodzinie*, przeł. J. Waczków, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.

[21] R. Barthes, *La Bruyère: od mitu do literatury*, [w:] *Jean de La Bruyère, Charaktery, czyli obyczaje naszych czasów*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa, 1965, s. 21.

[22] Cytuję za A. Gefen, *Ce qui me vient de la vie de Sade,* [w:] *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Les Impressions Nouvelles, Paryż 2015, s. 169.

[23] Tamże.

[24] R. Barthes, *Nocna podróżniczka: przedmowa do »Żywota Rancégo« F. R. Chateaubrianda*, przeł. M. Piwińska, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1 (43), 1979, s. 171–181.

gia, wiatr wślizgują się w nas, coś z mroku i ze śniegu, twarda spopielona zimna rozpacz, krótko mówiąc coś innego, niż zapomnienie, które jest znaczeniem tego zdania wedle wykładni jego sensu duchowego. Literatura, ostatecznie, jest swego rodzaju **wykrętem**, w którym się gubimy, ona rozdziela, odwodzi (…) Taka wydaje się być wielka funkcja retoryki i jej figur; dawać do zrozumienia *jednocześnie* coś innego[25].

Barthes'a zatem nie interesuje to, co pismo wyraża, lecz jak ono oddziałuje (również w planie wizualnym, gdy, jak widzieliśmy, tekst uwidacznia niewyrażone sensy). Warto przywołać w tym kontekście innego współczesnego Barthes'owi francuskiego myśliciela, Michela de Certeau, który, jak się zdaje, silnie inspiruje się refleksją Barthes'a, zwłaszcza w zakresie pisania historii. Barthes publikuje w 1968 roku ważny tekst, *Le discours de l'histoire* (*Dykurs historii*), który okaże się istotny we Francji dla rozważań nad przedstawieniowym, literackim, wymiarem historiografii. Punktem wyjścia dla rozważań Certeau jest przekonanie o nieobecności przeszłości, stąd wszelkie próby pisania historii są wyłącznie tworzeniem jej kolejnych przedstawień. Ich podstawowym medium jest pismo, stanowiące dwuwymiarowy (a więc zniekształcony, anamorficzny) obraz, czy wręcz hipostazę niewidzialnej rzeczywistości. Zarazem jednak pismo oddziałuje na czytelnika, tworząc w jego wyobraźni jej „efekt". Następuje to jednak nie wprost, poprzez mimetyczne odtworzenie rzeczywistości, lecz na skutek pewnego odwrócenia, ekonomii paradoksu, który Certeau odnajduje u chrześcijańskich mistyków, a który powoduje, że czytelnik wierzy w przekazywane przez pismo treści, nie zwracając uwagi na medium, czy też o nim zapominając. Pisanie zatem to sztuka uwodzenia, iluzja odsyłająca nas, tak zresztą jak fotografia, do innej, niewidzialnej, rzeczywistości.

Podobną ekonomię tworzą poetyckie zabiegi w *Żywotach Rancégo*, co Barthes wyjaśnia na przykładzie żółtego kota księdza Séguin, spowiednika, na polecenie którego Chateaubriand pisze swe dzieło:

Powiedzieć *żółty kot*, a nie *kot przygarnięty*, to w pewien sposób dokonać aktu, który rozdziela pisarza od piszącego, nie dlatego, że żółty 'jest obrazowy', lecz dlatego, że rzuca urok na poddane intencjonalnie znaczenie, przywraca [*retourne* – dop. K.T.-J.] słowu pewien sposób istnienia poza sensem. Żółty kot mówi nam o dobroci księdza Séguin, lecz mówi także mniej, i oto wychodzi na jaw skandal słowa literackiego[26].

Ów skandal, czy też „potęga niepotrzebnego języka"[27], która jest ostatecznie formą ironii, nie tylko pozwala Chateaubriandowi przejść „od mitu

[25] Tamże, s. 178. Kursywa pochodzi od R. Barthes'a, pogrubienie K.T.-J.
[26] R. Barthes, *Nocna podróżniczka*, s. 179.
[27] Tamże, s. 180.

do literatury", uchylić ostentację stylu, przywrócić patos zużytej topice *vanitas*. Umożliwia on także pewną formę istnienia poza „teatrem słowa", niejako na obrzeżach tworzonej przez nie opowieści, ustanawiając podobnie paradoksalną relację między postacią-pisarzem, a piszącym o niej autorem, w której każdy z nich zmuszony jest do porzucenia pewnych, wzajemnie sprzecznych, obrazów siebie:

> Każdy człowiek, który pisze (a więc i ten, kto czyta), ma w sobie Rancégo i Chateaubrianda: Rancé mówi mu, że jego *ja* nie zniesie teatru żadnego słowa, bo się w nim zatraci: wypowiedzieć *ja*, to tyle, co podnieść kurtynę (…). Chateaubriand mówi mu zaś, ze swej strony, że cierpienia, trudy, uniesienia, krótko mówiąc, samo poczucie istnienia owego *ja*, może utonąć tylko w języku, że dusza 'czująca' skazana jest na słowo, a więc i na teatr owego słowa[28].

Taką funkcję wydają się również pełnić Barthes'owskie „biografemy", choć tym razem w odniesieniu do powiązania między życiem a dziełem pisarza, gdy rozpowszechnione zostaje ono w społecznej świadomości (w szczególności zaś dokonało się to w intelektualnych kręgach zgromadzonych wokół czasopisma *Tel Quel*[29] utrwalających antybiograficzną *doksa)* jako określony znaczeniowy system, „sadyzm", „fourieryzm" czy „proustyzm". Przypomnę jak Barthes wypowiada się na temat biografemów:

> (…) gdybym był zmarłym pisarzem, jakże by mi odpowiadało, że moje życie redukuje się, dzięki staraniom jakiegoś przyjaznego i niefrasobliwego biografa, do kilku szczegółów, kilku upodobań, charakterystycznych śladów, powiedzmy – do „biografemów", które, wykwintne i ruchliwe, mogłyby podróżować poza wszelkie przeznaczenie i na sposób epikurejskich atomów dotknąć jakiegoś przyszłego ciała też skazanego na rozproszenie[30].

Jako „ciekawość drobiazgów: godzin, rozkładów dnia, przyzwyczajeń, posiłków, mieszkań, ubrań itd."[31], biografemy są zatem sposobem dystansowania się od owych systemów, a zarazem przechwytywaniem przez Barthes'a właściwego dla mieszczańskiej ideologii jej mitologizującego języka. Biografemy to rodzaj intymnej mitologii, afektywnej identyfikacji czytelnika

---

[28] Tamże, s. 180.

[29] Barthes tak komentuje ową intelektualną *doksa* lat siedemdziesiątych: „Jego przyjaciele z *Tel Quel*: ich oryginalność, ich prawda (…) polega na tym, że godzą się mówić wspólnym, ogólnym bezcielesnym językiem, to znaczy językiem politycznym, tyle że każdy z nich mówi nim swoim własnym ciałem". R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 189.

[30] R. Barthes, *Przedmowa* [w:] *Sade, Fourier, Loyla*, przeł. R. Lis, KR, Warszawa 1996, s. 11.

[31] R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 23.

z pisarzem, stwarzającej możliwość uczestnictwa Barthes'a w nie-intelektualnej wspólnocie:

> Coraz bardziej odkrywamy w sobie miłość nie tyle do 'Prousta' (autora zaszufladkowanego przez historię literatury, co do 'Marcela', tej wyjątkowej istoty, zarazem dziecka i dorosłego, *puer senilis*, owładniętego namiętnością mędrca, ofiary ekscentrycznych upodobań i jednocześnie autora niezależnych przemyśleń o świecie, miłości, sztuce, czasie, śmierci. Zaproponowałem, swego czasu, by owo szczególne zainteresowanie czytelników życiem Marcela Prousta (dawno już został wyczerpany nakład albumu fotograficznego, wydanego w serii Plejady) nazwać 'marcelizmem', w odróżnieniu od 'proustyzmu', który to termin odnosiłby się wyłącznie do samego dzieła i jego formy literackiej[32].

Funkcjonując w obrębie „biograficznej ciekawości", kategorii którą Barthes ostatecznie zrehabilituje jako kategorię literacką, czy wręcz powieściową[33], znajdującej „przyjemność w **oglądaniu** 'życia codziennego' danej epoki, danej osoby"[34] (to dlatego nakład albumu fotograficznego o Prouście szybko został wyczerpany), biografemy zarazem przywracają wartość materialnemu (a więc również wizualnemu) wymiarowi pisemnego znaku, ujawniając w ten sposób swe pokrewieństwo z fotografią („Fotografia jest dla Historii tym, czym biografem dla biografii" mówi Barthes w *Świetle obrazu*[35]), z tym, co stanowi jej „noemat". Odniesienie biografemów, podobnie jak odniesienie fotografii, cechuje zatem „konieczna realność"[36]. Z tego powodu zamieszczone na końcu *Sade'a, Fouriera, Loyoli* i skomponowane z biografemów „żywoty", dotyczą jedynie dwu z tytułowych postaci biograficznego eseju (Sade'a i Fouriera), gdyż jakość „znaczącego materiału", to znaczy jego historyczna wartość, nie była dla Barthes'a satysfakcjonująca.

„Zamiast życia": Roland Barthes jako postać

Owa zwrotność, która ostatecznie okazuje się być przechodzeniem od *mimesis* do *semiosis* za pośrednictwem pisma, a którą Barthes odkrywa w dziełach

---

[32] R. Barthes, *Przez długi czas kładłem się spać wcześnie*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na świecie" 1-2/1998, s. 284–285. Przekład poprawiony.

[33] R. Barthes, *The Preparation of the Novel. Lecture Course and Seminars at Collège de France (1978-79 and 1979-1980)*, trans. K. Briggs, ed. N. Léger, Columbia University Press, Nowy Jork, s. 208.

[34] Podkr. K.T.-J.

[35] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

[36] Tamże, s. 130.

swoich ulubionych autorów, wydaje się stanowić istotę relacji między pisaniem a życiem (wspomnianej wcześniej „biografematyki", czy też „biograficzności bez biografii", jak mówi jedna z badaczek jego dzieła[37]). Zostaje ona wykorzystana przez francuską krytyczkę, Marie Gil, do stworzenia opowieści o Rolandzie Barthes'ie, którą zatytułowała znacząco *Roland Barthes. Au lieu de la vie* (*Roland Barthes. Zamiast życia*)[38]. Traktując dzieło i życie Barthes'a jako jedną całość, odnajduje w nim organizującą je fotograficzną metaforę, przejście od negatywu do pozytywu za pośrednictwem pisma. I to właśnie ta dynamika organizuje Barthes'owskie życie-dzieło, niekoniecznie odpowiadając wyróżnianym zazwyczaj przez teoretyków literatury etapom czy okresom (strukturalistycznemu, semiologicznemu, tekstualnemu, literackiemu). Marie Gil stawia sobie inne zadanie: próbę prześledzenia, jak życie i dzieło współistnieją w owym procesie wywoływania negatywu, jakim jest „matrycowa pustka" związana z przedwczesną śmiercią ojca, będąca przyczyną strukturalnej dwoistości organizującej życie-dzieło (pisane z myślnikiem), po śmierć ukochanej matki, po której następuje zarówno w dziele, jak i w życiu Barthes'a czas neutrum, rodzaj „trzeciego języka", bądź trzeciej drogi, likwidującej tę dwoistość. Tak pomyślana biografia wpisuje się właściwie w logikę żywotów świętych, wychodzących z założenia, że życie postaci polega na stopniowym odkrywaniu powołania, którym została obdarzona od początku swego istnienia[39]. Słowna gra, jaką przynosi francuskie słowo *révélation*, oznaczające zarówno „objawienie", jak i „wywołanie" fotograficznej kliszy, wzmacnia dodatkowo to skojarzenie.

Odczytując życie Barthes'a poprzez metaforę fotograficzną, Marie Gil właściwie powtarza gest samego Francuza, który, w *Roland Barthes*, wymyka się jednocześnie mitowi samego siebie jako teoretyka oraz jako pisarza. Istotną cechą tego dzieła jest, jak to już zostało powiedziane na początku tego artykułu, jego samorefleksywność. Powoduje ona, że – jak stwierdza Françoise Gaillard – nie może być ono właściwie uznane za esej autobiograficzny, lecz za biografię 'ja', choć 'ja' rozumianego „w jego najbardziej organicznym wymiarze, jako 'bios'"[40]. Ciekawie interpretuje ową samorefleksywność twórca semiologii pikturalnej, Louis Marin[41], stwierdzając, że dzieło Barthes'a zawieszone jest gatunkowo pomiędzy autoportretem i au-

---

[37] F. Gaillard, *Roland Barthes: le biographique sans la biographie*, „Revue des sciences humaines" nr 224, 1991.

[38] M. Gil, *Roland Barthes. Au lieu de la vie*, Flammarion, Paryż 2012.

[39] F. Dosse, dz. cyt., s. 150.

[40] F. Gaillard, dz. cyt., s. 87.

[41] Por. L. Marin, »*Roland Barthes par Roland Barthes*«, [w:] *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, PUF, Paryż 1999, s. 3–13, w różnych miejscach.

tobiografią: faktycznie nie jest ono ani jednym, ani drugim. To portret Rolanda Barthes'a, ale jednak nie napisany przez niego samego, byłby to wówczas autoportret, lecz przez (jakiegoś) Rolanda Barthes'a. Zawieszenie to jest, między innymi, skutkiem toczącej się w nim nieustannej gry zaimkami osobowymi i czasami gramatycznymi, rozbijającej tożsamość piszącego podmiotu. Sam Barthes właściwie określa swój tekst jako autoptyk, w którym łączy się refleksja i refleksywność, funkcja pisarza i widza, spojrzenia Rolanda Barthes'a na Rolanda Barthes'a i piszącego „ja". Następuje rozdzielenie „ja" (*moi*) i „się" (*soi*): w postmodernistycznej autobiografii jaką jest *Roland Barthes*, podmiot (*moi*) staje się jedną z postaci autoptyku, inscenizacją wyobrażeń siebie samego, którego zasadniczą funkcją jest krytyczny ogląd siebie (*soi*)[42].

Ów krytyczny dystans wobec samego siebie, z jakim mamy do czynienia w *Roland Barthes*, leży już u źródeł powstania dzieła. Książka ta była bowiem następstwem seminarium prowadzonego przez Barthes'a w latach 1973–1974, podczas którego, ustalając i studiując wspólnie z uczestnikami glosariusz dotyczący jego samego, Barthes dokonał pewnego rodzaju „inscenizacji (…) relacji do własnego obrazu, czyli do wyobrażenia [siebie]"[43]. Taka teatralizacja siebie w języku, którą odkrywał u innych pisarzy, miała być „pewnego rodzaju powieścią o intelekcie"[44], uchylającą możliwość przekształcania siebie (*soi*) w utrwalony, kompletny obraz (*imago*)[45], wymkanie się „bio-mitologii"[46]. Jej dopełnieniem, uruchamiającym pewien etos umożliwiający uniknięcie posądzenia go o egotyzm, miała być „autobiografia w obrazach" (albo „autobiografia *New Look*"), projekt odnowy współczesnej

---

[42] Wśród polskich opracowań podejmujących między innymi wątek owej gry zaimkami osobowymi w tym dziele Barthes'a, jako przejawu rozbicia tożsamości piszącego podmiotu oraz dystansowania się od utrwalonego obrazu siebie, wymienić należy K. Kłosiński, *Patchwork o sobie: Roland Barthes*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000, s. 73-83 oraz A. Dziadek, *Narracja a tożsamość – przypadek Rolanda Barthes'a*, [w:] *Narracja i tożsamość II. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2004, s. 68-80.

[43] M. Nachtergael, *Vers l'autobiographie New Look de Roland Barthes. Photographie, scénographie, réflexivité théorique*, „Images&Narrative", vol. 13, nr 4, 2012, s. 117, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/276 (dostęp 05.12.2015).

[44] R. Barthes, *Roland Barthes écrit un livre sur… Roland Barthes. Entretien avec Denis Roche*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 4, Seuil, Paryż 2002, s. 876, cyt. za: Tamże, s. 117, przypis 29.

[45] F. Gaillard, dz. cyt., s. 85, 86.

[46] Tzn. obrazowi siebie, jako – jak to określa w odniesieniu do Beethovena – „kompletnego bohatera, obdarzonego dyskursem (co rzadkie w przypadku muzyka), legendą (dziesiątką anegdot), ikonografią, artystycznym rodowodem (Tytanów Sztuki: Michała Anioła, Balzaka) i fatalną ułomnością (głuchota tego, który tworzył dla przyjemności naszych uszu)". R. Barthes, *Musica Practica*, [w:] *Œuvres complètes*, t. 3, s. 448. Cyt. za M. Nachtergael, dz. cyt., s. 118.

autobiografii, który Barthes pozostawił jedynie w zarysie, w postaci fiszek[47]. Miała ona przedstawiać życie Barthes'a skomponowane z rodzinnych fotografii, stanowić rodzaj „intymnej diaporamy", czy fotograficznych biografemów, jako „uzupełnienie publicznych obrazów, które Barthes analizował w swych artykułach dotyczących komunikacji masowej"[48]. Autobiografia *New Look*, to, jak konkluduje Nachtergael, zatem nie tyle opowieść o sobie, lecz „własna teoretyczna refleksywność" i nowa „indywidualna scenografia"[49].

Zasugerowana w tytule tego artykułu zwrotność, którą rozpoznaję jako istotną cechę Barthes'owskiej antynarracyjności, a zarazem jego rozumienia biograficzności jako skutku oddziaływania retorycznej kompozycji na wyobraźnię czytelnika, jako wyzwalanym przez biografem poczuciu wspólnoty czy też niewidzialnym „ja" skrywającym za obrazami „siebie", ostatecznie zdają się mówić o paradoksalnej sile literatury. Wydaje się ona nie tyle tworzyć iluzję rzeczywistości, lecz wręcz przeciwnie, iluzję niereferencyjności. Barthes nie tylko zdaje się być prekursorem przewidującym znaczenie reprezentacji siebie w epoce mediów, zapoczątkowującym refleksję nad etycznym sposób jej tworzenia. Jego rozważania nad relacją pomiędzy pisaniem a życiem zachęcają do namysłu nad współczesną mitologią autora, którą dziś chyba trzeba rozważać w perspektywie powstających za jej przyczyną zagrożeń (*casus* Michela Houellebecqa). Dyskusja wokół społecznego obrazu autora, jaką stanowił przywołany na początku mojego artykułu esej Prousta, ma dziś zupełnie inne znaczenie.

To give oneself the slip.
The author and his myth according to Roland Barthes

Summary

Starting with the Proustian's reflection on the relation between the writer and his work, and in relation to Barthes' category of myth, the author discusses Barthes's forms of "biographematic" in the context of contemporary "self-culture". Barthes' critique of the social image of the writer's life is not only connected with the issue of anti-narrative representation, an effect which the writer leaves in the readers' imagination or in the insignificant scriptural traces of his life in biographical writing ("biographèmes"), but also with the tendency of Barthes himself to escape to his fixed social images as a theorist and as a writer.

[47] Informacje na temat tego projektu czerpię z artykułu Magali Nachtergael, dz. cyt.

[48] Tamże, s. 126.

[49] Tamże, s. 127.



IMPERIUM OBRAZU

Konrad Chmielecki

Czy istnieje semiologia obrazów? Myśl Rolanda Barthes'a w refleksji nad kulturą wizualną

Wstęp

Roland Barthes od początku swej działalności krytycznej i teoretycznej zainteresowany był fenomenem obrazu[1]. Tendencję tę szczególnie silnie widać na przykładzie publikacji poświęconych fotografii[2]. Nie jest więc niespodzianką, że pod silnym wpływem semiologii Barthes'a powstała również semiotyka obrazu Normana Brysona, która była efektem zwrotu lingwistycznego/semiotycznego na obszarze historii sztuki. Według W.J. Thomasa Mitchella zwrot ten miał przebudzić wspomnianą dyscyplinę z „teoretycznego odrętwienia" (*dogmatic slumber*)[3]. Czy tak się stało rzeczywiście? Z dzisiejszej perspektywy wydaje się jednak, że owo „przebudzenie" nie nastąpiło. Pytanie postawione w tytule artykułu ma uzasadniać liczne wątpliwości dotyczące statusu teoretycznego semiologii obrazu, która w obliczu narastającej obecnie krytyki może wydawać się projektem chybionym teoretycznie[4].

---

[1] Świadczyć mogą o tym liczne teksty w dorobku Rolanda Barthes'a związane z problematyką obrazu fotograficznego lub filmowego: zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, [w:] *Ut pictura poesis*, M. Skwara, S. Wysłouch, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 139–158; przedruk: R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki", LXXXVI, 1985, z. 3, s. 289–302; R. Barthes, *Trzeci sens*, przeł. R. Wyborski, „Kino", 1971, nr 11 (71), s. 37–41.

[2] Zob. R. Barthes, *Le message photographique*, „Communications" 1961, nr 1, s. 128–130; R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

[3] W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, przeł. M. Drabek, „Kultura Popularna", 2009, nr 1 (23), s. 6.

[4] Takie stanowisko teoretyczne prezentuje Stanisław Czekalski. Zob. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań na związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

Stanisław Czekalski w swej pracy *Intertekstualność i malarstwo* charakteryzuje ten problem następująco:

> (…) trzeba stwierdzić, że Norman Bryson zaadaptował teorię intertekstualności do analizy malarstwa w sposób bardzo ograniczony, powierzchowny i dalece niekonsekwentny. Potraktował ją tak, jak gdyby była propozycją w gruncie rzeczy redundantną wobec założeń wcześniejszej semiologii Rolanda Barthes'a i nie wyciągnął wniosków z Derridiańskiej dekonstrukcji semiologicznej koncepcji znaku. Zachowując rozwarstwienie obrazu-znaku na poziom zmysłowego *signifiant* (figuratywność) i pojęciowego *signifié* (dyskursywność) sprowadził intertekstualny wymiar obrazu do jego podporządkowania dyskursowi i znaczeniom językowym, nie dostrzegał natomiast w malarstwie swego rodzaju figuratywnego 'pisma', którego ślady znaczą, zyskują czytelność, w realizacji z analogicznymi śladami na zasadzie iteracji, cytatowości i anagramatyczności. Chociaż na moment wprowadził kategorię 'interpenetratywnego' spojrzenia, które zaznacza oglądany obraz śladami wizualnych skojarzeń odbiorcy wybiegającego ku innym obrazom, nie był konsekwentny w uznaniu zależności efektów przypominania jednego obrazu przez drugi od subiektywnego naśladowania pamięci widza czy interpretatora[5].

Biorąc pod uwagę powyższe ustalenia teoretyczne, postaram się prześledzić drogę inspiracji myślą Barthes'a w semiologii obrazu Brysona i poszukać teoretycznego uzasadnienia dla tego rodzaju koncepcji. Trzeba jednak przyznać, że losy semiologii Barthes'a w koncepcji semiologii obrazu Brysona prowadzą do daleko posuniętej redukcji problemów wizualności obrazu do zagadnień językowych. Sytuacja ta wynika głównie z faktu, że semiologia Barthes'a pozostawała pod silnym wpływem semiologii Ferdynanda de Saussure'a, która była koncepcją językoznawczą. Z tego także powodu w świetle gramatologii Jacques'a Derridy propozycję Brysona można również zakwestionować[6].

Język jako uniwersalny kod znaczenia albo o tym, jak obraz staje się pismem

Bryson w swej koncepcji semiologii obrazu sprowadził teorię intertekstualności do założeń semiologii Barthes'a. Konsekwencją tego posunięcia teoretycznego było uznanie semiologii obrazu za klasyczny przykład „panlingwistycyzmu" i „językowego determinizmu", zapożyczonego od Görana

[5] Tamże, s. 222.

[6] Por. tamże, s. 207.

Sonessona, w którym „język stanowi uniwersalny kod znaczenia wszelkich niedyskursywnych systemów znaczących, innymi słowy, konstruuje poziom ich znaczonego"[7]. Ten punkt widzenia doprowadził w konsekwencji do ujęcia przez Barthes'a różnych założeń dotyczących komunikacji społecznej w ramy pojęć lingwistycznych. Bryson wykorzystał aksjomaty teoretyczne Barthes'a, według którego sfera mentalna, gdzie zachodzi rozumienie obrazu, jest artykułowana przez system pojęć językowych. Podstawowe założenie semiologii obrazu mówi o tym, że myślenie odbywa się za pomocą struktur językowych i tekstowych. Ten typ „myślenia za pomocą języka" daje się również określić jako przykład redukcjonizmu problemów wizualnych do językowych. Tego rodzaju założenia prowadzą do tego, że sens obrazu może być odebrany tylko i wyłącznie w ramach pojęć językowych. Obraz przyjmuje postać figuratywnego albo ikonicznego *signifiantu* podporządkowanego tekstowemu i dyskursywnemu *signifié*[8]. Bryson opisuje ten problem w następujący sposób:

> Tak na przykład interpretacja fresku Giotta jako przedstawienia Pocałunku Judasza polega na jednoczesnym i równoznacznym rozpoznaniu w nim schematu znanego z tradycji przedstawień podejmujących ten sam temat i zdekodowaniu obrazu jako tekstu, wizualnego substytutu zdania 'Judasz całuje Chrystusa'. Bryson zakłada, że to 'nieredukowalne zdanie narracyjne', które odczytamy z obrazu na podstawie kodu ikonicznego, jest identyczne z tym, które było w umyśle Giotta i z którego wyprowadził on swoje dzieło[9].

Z tego wynika podstawowe założenie semiologii obrazu Brysona, które zostało zaczerpnięte z semiologii Barthes'a. Mówi ono o tym, że cokolwiek w obrazie stało się znaczącym, musi „przejść przez przekaźnik języka"[10] i przybrać strukturę znaku narzuconą przez pojęcia językowe albo przyjąć na siebie ukonstytuowane z góry aprioryczne znaczenie werbalne. Przyjęte tutaj założenia teoretyczne, oparte w dużej mierze na recepcji i interpretacji prac Barthes'a, pozwalają sądzić, że widzenie obrazu polega na zjawisku podwójnej akomodacji: optycznej i konceptualnej, „która automatycznie sprowadza doświadczenie oglądowe do rozpoznania tego, co w obrazie przedstawione, zgodnie z tym, co daje się ująć odpowiednią nazwą"[11]. Z tego

---

[7] Tamże, s. 198. Myśl ta została zaczerpnięta z G. Sonesson, *Pictorial Concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund University Press, Lund 1989, s. 116.

[8] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 198.

[9] Tamże, s. 201.

[10] Por. R. Barthes, *Elements of Semiology*, przeł. A. Lavers, C. Smith, Hill and Wang, Nowy Jork 1994, s. 9–10.

[11] R. Barthes, *Rhetoric of the Image*, przeł. R. Howard, [w:] tenże, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*, Hill and Wang, Nowy Jork 1985, s. 28.

względu „Obraz staje się pismem w momencie, w którym nabiera znaczenia: podobnie jak pismo, przywołuje on *lexis*"[12]. Nie dziwi więc fakt, który podkreśla Stanisław Czekalski, że „(…) struktura wizualna zyskuje znaczenie, staje się informacyjna o tyle tylko, o ile przełoży się ją na werbalny ekwiwalent"[13].

Dyskursywny i figuratywny poziom obrazu albo tym, jak semiotyka obrazu Brysona redukuje figuratywny *signifiant* do dyskursywnego *signifié*

Bryson sprowadza semiologię obrazu do „panlingwistycznych" założeń semiologii Barthes'a[14], w której obraz posiada dwupoziomową strukturę znaczeniową: poziom dyskursywny/tekstualny i figuratywny. Poziom dyskursywny odpowiada za *signifié*, a poziom figuratywny za *signifiant*[15]. Według Brysona poziom dyskursywny obrazu obejmuje te elementy wizualne, które są podporządkowane werbalnemu *signifié*, natomiast poziom figuratywny nie daje się sprowadzić do informacji tekstowej i stanowi asemantyczną „nadwyżkę" danych wizualnych. W zgodzie z postulatami semiotyki obrazów na poziomie figuratywnym,

> [obraz – przyp. K.C.] nic nie znaczy, bo nie odsyła do znaczenia danego słownie. Jego funkcja semantyczna realizuje się wyłącznie na poziomie dyskursywnym: odebrać znaczenie obrazu, to znaczy odczytać go, zdekodować w kategoriach języka werbalnego, przetłumaczyć jakości wizualne na coś, co jest od nich inne – ekwiwalentny tekst[16].

Skoro obrazu nie można w żaden sposób zredukować do tekstu werbalnego i języka, zasadność istnienia i powoływania do życia „semiotyki obrazów" wydaje się wątpliwa. Również budowanie na tych podstawach nauki albo subdyscypliny wydaje się nieuzasadnione.

Rozróżnienie tych dwóch poziomów znaczenia: dyskursywnego i figuratywnego wynika z dwóch rejestrów percepcji ludzkiej: umysłowego i cielesnego. Bryson uważa, że procesy myślowe odbywają się za pomocą tekstu i języka. Z tego powodu

---

[12] R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 241.

[13] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 199.

[14] Zob. R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

[15] Zob. N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime,* Cambridge University Press, Cambridge 1981, s. 28, 255.

[16] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 200.

zmysł wzroku [odbiorcy – przyp. K.C.] wchodzi w natychmiastową interakcję ze świadomością operującą słowami – zdaniem badacza słowa stanowią materię myśli, medium rozumienia, a zatem to, co inteligibilne, zrozumiałe jako informacja, jest z istoty werbalne[17].

Dyskursywny poziom obrazu stanowi elementy wizualnej struktury, które przyjmują formę *signifiant* podporządkowanego językowemu *signifié*. Natomiast poziom figuratywny pozostaje w zakresie tych aspektów wizualności, które stanowią nieredukowalną do tekstu asemantyczną nadwyżkę danych wzrokowych. W tym sensie tkanką znaczącą obrazu zawsze pozostaje tekst, odniesienia do znaczących słów. Z tego też powodu „obraz i słowa znaczą to samo (…), ponieważ obraz sam w sobie nie ma żadnego (dostępnego) znaczenia, tylko musi je pożyczyć od słów"[18]. W świetle koncepcji semiotyki obrazu malarstwo jest redukowane do językowego *signifié*, a treść dyskursywna stanowi pierwowzór znaczenia obrazu. W zakresie dyskusji na temat odniesienia malarstwa do tekstu ciekawa wydaje się koncepcja Svetlany Alpers: *the art of describing* (sztuka opisu)[19], którą można odnieść do semiologii obrazu Brysona.

Chodzi mianowicie o dyskusję podjętą na łamach tej książki, w której Alpers uznała, że idea narracyjności dotyczy malarstwa włoskiego Quattrocenta, ponieważ za obrazami pochodzącymi z tego okresu historycznego kryje się pewien substytut tekstowy. Natomiast malarstwo holenderskie siedemnastego wieku nie daje się ująć w taki sposób, gdyż są to obrazy, które nie są powiązane z żadnym ekwiwalentem tekstowym, są więc sztuką opisu, jak mówił sam tytuł książki Alpers. W tej perspektywie teoretycznej obraz *Widok Delft* (1658–1661) Johannesa Vermeera, analizowany przez Didi-Hubermana, nie odnosi się do żadnego istniejącego przed nim źródła tekstowego. Didi-Huberman do pewnego momentu zgadza się poglądami Alpers, ale zauważa, że obrazu Jana Vermeera nie daje się przyporządkować żadnemu tekstowi. Georges Didi-Huberman mówi o tej kwestii wprost: „*Widok Delft* to po prostu widok"[20]. Przytoczona dyskusja, *notabene* dotycząca szerszych kwestii, a mianowicie definicji „kultury wizualnej"[21], daje się

---

[17] Tamże.

[18] G. Sonesson, *Pictorial Concepts*…, s. 9–10.

[19] Zob. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art In the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago 1983.

[20] G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 286; Por. A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 81–85.

[21] Svetlana Alpers twierdzi, że obraz *Widok Delft* pozwala nam zobaczyć, w jaki sposób Delft wyglądało w czasach Vermeera, umożliwia to nie tylko odczytanie topografii miasta, ale również wyglądu budynków (architektury i urbanistyki), krajobrazu i ludzi. Na obrazie nie

odnieść do semiotyki obrazu. W tym kontekście może być uznana za jej antytezę, ponieważ w przeciwieństwie do redukcjonistycznych koncepcji Brysona nie odnosi obrazu do żadnego ekwiwalentu tekstowego.

Dekodowanie obrazu odbywa się na poziomie denotatywnym i konotatywnym

Bryson twierdzi, że „dekodowanie obrazu, czyli odczytywanie jego dyskursywnej treści, odbywa się na poziomie denotatywnym i konotatywnym"[22]. Denotacje treści obrazu są określone przez kod ikonograficzny, który przyporządkowuje schematy wizualne przedstawień obrazowych określonym pojęciom językowym[23]. Te założenia teoretyczne powstały pod silnym wpływem koncepcji denotacji Barthes'a. Bryson zakłada, że identyfikacja obrazu odbywa się na zasadzie intertekstualnych skojarzeń z innymi już znanymi obrazami, ale skojarzenie to jest następnie sprowadzane do znanych określeń językowych. Widz nakłada na obraz ikoniczny schemat umożliwiający redukcję obrazu do wzorca tekstowego. Mechanizm ten powoduje, że lektura obrazu jest nieuchronnie sprowadzana do ograniczania wizualnych asocjacji do źródeł tekstowych. Można więc powiedzieć, że na poziomie denotacji obraz zostaje zredukowany do tekstu. Zdekodować obraz na poziomie denotatywnym oznacza rozpoznać i powiązać go ze zna-

---

widzimy więc jedynie samego „widoku" miasta, ale zespół sygnałów wizualnych, ujętych w ramach pojęcia „kultury wizualnej". Analizowane przez Alpers obrazy mówią także o samym akcie i technikach widzenia oraz utrwalania obrazów, a także o tym w jaki sposób ujmowała to ówczesna nauka. Didi-Huberman, podzielając przekonanie Alpers, twierdzi, że: „to, co zostało namalowane na holenderskich obrazach z XVII wieku, to jest to, co było widziane w tak zwanej 'kulturze wizualnej' tej epoki (…); to jest to, co było dokładnie widziane dzięki technikom opisu świata zmysłowego". G. Didi-Huberman, *Przed obrazem…*, s. 163. Termin „kultura wizualna" posłużył Alpers w celu wyodrębnienia nie tylko kompetencji wizualnych, ale również uwarunkowań technicznych służących do wykonywania obrazów przez określonych członków grup społecznych (dotyczy to zarówno obrazów „widzianych" jaki i „malowanych"). Alpers porównuje siedemnastowieczne malarstwo holenderskie do innego rodzaju reprezentacji wizualnych, takich jak mapy, ilustracje naukowe i różne rodzaje oraz metody tworzenia obrazów, które były dostępne w tym czasie. Zob. S. Alpers, *The Art of Describing…*, s. 152–159. Zaproponowana przez autorkę *The Art of Describing* refleksja nie dotyczyła więc malarstwa jako sztuki opisu (nie odnoszącego się do żadnego źródła tekstowego) na przykładzie obrazu Vermeera, ale szerszej kategorii – „kultury wizualnej". Zob. M. Rampley, *Visual Culture and the Meanings of Culture*, [w:] M. Rampley (red.), *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press, Edynburg 2005, s. 12.

[22] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 201.

[23] Tamże.

nymi obrazami w tym samym typie ikonograficznym, które mają określone odniesienie tekstowe (*signifié*)[24].

Denotowanie treści ikonicznych sprowadza się do odwołania się do innego obrazu, intertekstualnego cytatu, który stanowi elementarny poziom lektury dzieła[25]. Bryson bierze również od Barthes'a definicję kodu

> jako ciągu powtórzeń albo cytatów, co pozwoliło mu stwierdzić, iż obraz powtarzając odpowiedni schemat przedstawieniowy, cytuje swoją ikonografię[26].

System konotacji obrazu budują elementy dookreślające wygląd prezentowanych na obrazie postaci, które zostają oczytane poza ikonograficznym kodem. Należy pamiętać o tym, że semiologia obrazu Brysona ma wymiar społeczny: kody ikonograficzne uzyskują znaczenie na podstawie kodów konotacyjnych funkcjonujących w rzeczywistości pozaobrazowej. Są to niewerbalne kody, które pozwalają przetłumaczyć ikonograficzne prezentacje na werbalny tekst[27]. Bryson określa kody konotacyjne jako system repetycji i cytatów oraz powielania schematów. Obraz konotuje przedstawione postacie, „cytując" ich zachowanie niewerbalne, które pochodzi z kanonu konwencji i norm społecznych[28]. Natomiast konwencje i kody ikoniczne stanowią rodzaj komunikatu (w postaci dyskursywnego/tekstualnego *signifié*), za pomocą którego artysta porozumiewa się z odbiorcą. Autor *Vision and Painting* podkreśla, że malarstwo dzięki zastosowaniu kodów konotacyjnych przekracza domenę sztuki i łączy się z innymi „praktykami znaczącymi" na obszarze kultury, które są uwarunkowane społecznie[29]. Te praktyki polityczne i ekonomiczne tworzą „dyskursywny wymiar obrazowych przedstawień, [który – przyp. K.C.] wpisuje je w globalny dyskurs danej formacji społecznej"[30]. Obraz absorbuje kody konotacyjne, cytuje je i otwiera się na odniesienia pozaartystyczne, zyskując w ten sposób wymiar społeczny. Kody te pozwalają rozpoznać przedstawienie obrazowe nie tylko w kategoriach ikonicznych, czyli w zakresie „języka obrazów", ale również mimetycznych odniesień do świata pozaobrazowego[31]. Główne wysiłki Brysona

---

[24] Zob. N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of Gaze*, Yale University Press, New Haven, Londyn 1983, s. 58–60.

[25] Zob. Tamże, s. 122; N. Bryson, *Tradition and Desire…*, s. 24.

[26] Zob. N. Bryson, *Vision and Painting…*, s. 127.

[27] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 201.

[28] Zob. N. Bryson, *Vision and Painting…*, s. 140–151.

[29] Tamże, s. 139.

[30] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 202.

[31] Norman Bryson uważa, że kody konotacyjne „przepływają przez obraz dokładnie tak samo, jak przez środowisko społeczne; jako element globalnej struktury praktyki znaczącej wchodzą one w interakcję w każdym punkcie z dziedzinami ekonomii i polityki". N. Bryson,

zmierzały w kierunku zniesienia rozdziału między sztuką a jej społecznym kontekstem. Rozdział taki wprowadza teoria przedstawienia obrazowego Ernsta H. Gombricha,

> określająca status obrazu jako znaku – przekaźnika zakodowanej informacji wizualnej – w zakresie wyznaczonym pojęciami klasycznej semiologii Saussure'owskiej: malarstwo prezentowało się tutaj w postaci swoistego rodzaju języka, systemu komunikacyjnego, który rządził się własnymi regułami i działa autonomicznie w stosunku do pozaartystycznych systemów organizujących porządek społeczny[32].

W związku z tym postawa Brysona określona została jako antyperceptualizm[33].

Stanisław Czekalski twierdzi, że Bryson

> sprowadził (…) obraz, rozumiany jako znak denotujący i konotujący, do pojęć tekstu i dyskursu, które zacierały różnicę między poszczególnymi systemami produkcji znaczeń. Dzieło malarskie po pierwsze denotuje wzorzec tekstowy, literacki, któremu podporządkowany jest jego schemat ikonograficzny, po drugie konotuje pojęcia ukształtowane przez dyskurs opisujący rzeczywistość w ramach danej formacji społecznej. Tę redukcję obrazowego *signifiant* do tekstowego *signifié* przeprowadził Bryson, mieszając ze sobą odmienne znaczenia samego terminu 'tekst': w różnych miejscach jego rozważań pojęcie to wchodzi w synonimiczny związek z językiem werbalnym czy informacją dyskursywną (gdy w nawiązaniu z jednej strony do Barthes'a, a z drugiej do Jacquesa Lacana badacz przyjmuje język za nieusuwalne medium rozpoznawania i pojmowania zjawisk, w tym także treści obra-

---

Vision and Painting…, s. 139. Z tego powodu „formacja społeczna jest nieodłącznie i immanentnie obecna w obrazie (…) malarstwo jest zanurzone w tej samej cyrkulacji znaków, która przenika czy infiltruje pozostałe elementy życia społecznego". N. Bryson, *Semiology and Visual Interpretation*, [w:] N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (red.) *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Haper Colins, IconEditions, Polity Press, Nowy Jork 1991, s. 66.

[32] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo*…, s. 203; Zob. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

[33] Norman Bryson polemizuje z koncepcją perceptualizmu Ernsta H. Gombricha, która zakładała, że rzeczywistość kodowana za pośrednictwem znaków, łączy *mimesis* z kategorią językową, a znaczące w obrazie utożsamiane jest z odniesieniem do rzeczywistości. Etap korekty następujący po posłużeniu się schematem miał być, zdaniem Gombricha, upodabnianiem obrazu do tego, co widać w rzeczywistości. Bryson zwrócił uwagę na niekonsekwencję Gombricha – jeśli rzeczywistość jest zapośredniczana przez znaki, a artysta nie widzi inaczej jak tylko za pomocą schematu, to niemożliwy jest etap korekty niezależnej od schematu. Bryson udowadnia również, że znak nie ma nic wspólnego z rzeczywistością pozaobrazową – nie ma bezpośredniej więzi między znakiem a jego odniesieniem. Zob. N. Bryson, *Vision and Painting*…, s. 37–66.

zów; oznacza to, że wszystko podlega zrozumieniu, zyskuje inteligibilną postać jako odpowiednik czytanego tekstu), z tekstem przeciwstawionym przez Bathes'a dziełu zamkniętemu między okładkami książki (tekst oznacza funkcję produkowania sensów – sensów zawsze językowych – realizowaną przez wszelkiego rodzaju praktyki znaczące, których wzajemne powiązanie nadaje im postać intertekstualną) (…)[34].

Nie ulega kwestii, że dla Brysona wizualna i figuratywna warstwa obrazu okazuje się znacząca tylko w sytuacji kiedy funkcjonuje jako substytut tekstowy. Wówczas warstwa ikoniczna obrazu daje się sprowadzić za pomocą kodów konotacyjnych i denotacyjnych na poziom tekstowego i dyskursywnego *signifié*. Jednak figuratywność obrazu nie poddaje się tekstualnej redukcji i pozostawia odbiorcy pozawerbalny i zmysłowy obszar wizualnych konotacji[35]. W tym sensie Bryson przeciwstawia pojęcia obrazu i tekstu, wikłając się przy tym w rozliczne aspekty znaczenia tego terminu, które pochodzą od Barthes'a i ujmują tekst *sensu stricto* jako zapis słów, tekst *sensu largo* związany z uniwersalną substancją znaczącą *différance* i śladem. W artykule *Intertexuality and Visual Poetics* Bryson zmierzył się z przedziwną koncepcją „tekstu jako bytu", który mimo, że występuje w postaci tekstowego *signifié*, przyjmuje w efekcie końcowym paradoksalną formę „czystej" informacji językowej. Obraz, choć jest czytelny na poziomie denotacji i konotacji, obejmuje cechy określonego w ten sposób tekstu[36].

Obraz jako znak o strukturze binarnej, albo o tym, jak obraz funkcjonuje jako tekst i dyskurs

Bryson, nawiązując do „panligwistycznej" koncepcji Barthes'a, zaproponował semiotykę obrazu, która przypisuje obrazowi dwupoziomową strukturę znaku: poziom dystynktywny (tekstualny), który odpowiada poziomowi rozumowego *signifié* i poziom figuratywny, odpowiadający poziomowi zmysłowego *signifiant*. Założenie to wypływa z binarnej struktury znaku w semiologii de Saussure'a i rozróżnienia dwóch poziomów rejestrów ludzkiej percepcji: umysłowego i cielesnego. W tym sensie odebrać znaczenie obrazu, to znaczy odczytać go jako tekst, zdekodować w kategoriach języka werbalnego, przetłumaczyć jakości wizualne na coś, co stanowi jego ekwiwalent tekstowy. Według Brysona podmiot odbiorcy uczy się „widzieć", co

---

[34] S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 204.

[35] Zob. N. Bryson, *Intertextuality and Visual Poetics*, „Critical Texts", 1987, vol. 4, nr 2, s. 1–6.

[36] Tamże, s. 5.

de facto, oznacza, że uczy się „czytać" obrazy jak teksty, biorąc pod uwagę swe doświadczenia optyczne rozpatrywane w kontekście społecznych opisów rzeczywistości pozaobrazowej[37]. Język okazuje się uniwersalnym systemem znaczeniowym, który funkcjonuje również jako fenomen społeczny[38].

Przekonanie o wymienności obrazu na słowa Bryson czerpie od Barthes'a, który twierdzi, że pole widzenia podmiotu odbiorczego zostało ukonstytuowane w procesie socjalizacji i jest zapośredniczone przez medium tekstowe[39]. W tym sensie Barthes traktuje obraz jako znak – przekaźnik zakodowanej informacji wizualnej w zakresie wyznaczonym przez semiologię Ferdynanda de Saussure'a[40]. Malarstwo stanowi swoistego rodzaju „język obrazów" albo system komunikacji wizualnej. Bryson zainspirowany przez semiologię Barthes'a zmierza w kierunku zintegrowania malarstwa z praktykami kulturowymi funkcjonującymi w danym społeczeństwie, które normowane są przez porządek symboliczny i znakowy[41].

Redukcja obrazowego *signifiant* do tekstualnego *signifié* została przeprowadzona przez Brysona w zakresie odmiennych znaczeń samego terminu „tekstu". W nawiązaniu do semiologii Barthes'a[42], Bryson pojmuje język jako nieusuwalne medium rozpoznawania i pojmowania treści obrazów. Wizualna i figuratywna struktura obrazu jest, według Brysona, znacząca o tyle, o ile jawi się jako substytut tekstu. Po redukcji do językowego/tekstowego *signifié* obraz funkcjonuje jako dyskurs[43].

Gramatologia Derridy kwestionuje propozycje semiotyki obrazu Brysona podobnie jak semiotyka de Saussure'a, która marginalizuje pismo. Z tego punktu widzenia wydaje się, że obraz jest ze swej istoty nieredukowalny do tekstu werbalnego jako postaci myśli, nie przedstawia go i nie przenosi, tak jak pismo jest nieredukowalne do głosu wyrażającego myślany sens, nie przedstawia i nie komunikuje mowy[44].

Figuratywność obrazu nie polega na redukcji go do tekstu bez reszty. W mniejszym lub większym stopniu narzuca się on w percepcji w postaci niejęzykowego, pozatekstowego, czyli zmysłowego, czysto wizualnego rejestru. Figuratywność obrazu stanowi dziedzinę dotyku i ciała, tego, co nama-

---

37 N. Bryson, N. Bal, *Semiotics and Art History*, „Art Biuletin", 1991, nr 73, s. 199.

38 Zob. N. Bryson, *Tradition and Desire…*, s. 66.

39 Zob. R. Barthes, *Mit i znak*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lalewicz, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 25–61.

40 Zob. R. Barthes, *Podstawy semiologii…*, s. 1–12.

41 Zob. N. Bryson, *Intertexuality and Visual Poetics…*, s. 3.

42 Zob. R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

43 S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo…*, s. 204.

44 Tamże, s. 207.

calne[45]. Jest ona dana zmysłowo i bezpośrednio. W ten sposób tekst jest niezmediatyzowany przez kod i wikła się w wieloznaczność pojęcia tekstu, nakładając na siebie rozróżnienia poczynione przez Barthes'a[46].

Podsumowanie

Na zakończenie mojego tekstu chcę powrócić do pytania o status teoretyczny semiotyki obrazu Brysona. To prawda, że w perspektywie dzisiejszych badań może się ona okazać teoretycznym rozczarowaniem. Jednak należy pamiętać, że semiotyka obrazu zapoczątkowała powstanie semiotyki wizualnej[47]. Dyscypliny, która obecnie rozwija bardzo dobrze. Na całym świecie jest dużo towarzystw naukowych, które prowadzą działalność naukową w tym zakresie. Liczne konferencje mają panele poświęcone tej problematyce naukowej. Podobnie przedstawia się sytuacja retoryki wizualnej[48], nowej dyscypliny wiedzy, która również zaznacza swoje miejsce na polu badań nad kulturą wizualną. Można więc powiedzieć, że wkład semiotyki obrazu w rozwój studiów kultury wizualnej jest nie do przecenienia. Widać to również w badaniach semiologów i literaturoznawców (W.J.T. Mitchell, Miekke Bal)[49], które są prowadzone na tym obszarze naukowym. Sam Bryson był też

---

[45] Tamże, s. 204.

[46] Zob. N. Bryson, *Intextuality and Visual Poetics…*, s. 1–6.

[47] Na temat powstania i rozwoju semiotyki wizualnej zob. np. W. Nöth, *Visual Semiotics: Key Features and an Application to Picture Ads*, [w:] The SAGE Handbook of Visual Research Methods, E. Margolis, L. Pauwels, SAGE, Los Angeles, Londyn, Nowe Delhi, Singapur, Waszyngton 2011, s. 298–316.

[48] Do reprezentatywnych publikacji świadczących o rozwoju retoryki wizualnej należą:

1. Ch.A. Hill, M. Helmers (red.), *Defining Visual Rhetoric*, University of Wisconsin Oshkosh, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey, Londyn 2004.
2. *Visual Rhetoric: A Reader in Communication and American Culture*, L.C. Olson, C.A. Finnegan, D. S. Hope (red.), SAGE, Los Angeles, Londyn, Nowe Delhi, Singapur 2008.

[49] Do podstawowych publikacji W.J.T. Mitchella z pewnością należy słynna tetralogia:

1. W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, Londyn 1986.
2. Tegoż, *Picture Theory…*,
3. Tegoż, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, Londyn 2005; przekł. pol.: Tegoż, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życia i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
4. Tegoż, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago, Londyn 2011.

Natomiast do znanych publikacji Miekke Bal na temat kultury wizualnej należy artykuł:

5. M. Bal, *Wizualny esencjonalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, [w:] P. Piotrowski, W. Suchocki (red.) „Artium Quaestiones", XVII, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 295–331.

semiologiem i literaturoznawcą, ale przede wszystkim popularyzatorem tej dyscypliny naukowej i redaktorem wielu prac zbiorowych na temat kultury wizualnej[50]. Podsumowując te wnioski, należy stwierdzić, że obecny obraz refleksji nad kulturą wizualną byłby niepokojąco niepełny i daleko ograniczony bez rozwoju semiotyki obrazu. Paradoksalnie okazuje, że koncepcja redukcji obrazu do tekstu, zaproponowana przez semiotykę obrazu, okazała się bardzo wartościowa dla rozwoju studiów kultury wizualnej.

Does semiology of images exist?
Roland Barthes's thought in reflections on the culture of images

Summary

The article is an attempt to characterize Norman Bryson's principles of the semiotics of images in the light of the critical thought of Roland Barthes. One of the basic questions that I answer is that of the theoretical status of the semiotics of images. Barthes' semiology reduces the image to the concepts of language. Bryson, basing his analysis on Barthes's "panlinguistic" concept of semiology, proposed a semiotics of images which emphasises the aspect of value. In this sense, the idea of decoding an image, or recognizing its discursive content with reference to the appropriated codes takes place at the denotative and connotative level. Bryson, who is inspired by Barthes's semiology of connotation, sought to integrate painting into the whole set of "semantic practices" in the field of culture. Bryson's semiotics of images draws on Barthes's semiology, understood as a branch of linguistics. However, Barthes's concepts bring the semiotics of images close to visual rhetoric and visual communication, which are a very important part of visual culture studies nowadays.

---

[50] Przykładem tego typu publikacji mogą być:
1. N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (red.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Hanower, Londyn 1994.
2. *Visual Theory…*, dz. cyt.

Rafał Koschany

Przyjemność kadru.
Trzeci sens i teorie filmu

Podtytuł artykułu obiecuje coś, czego na kilku stronach zaprezentować nie można – czyli przegląd metod, opcji, nurtów, szkół, stanowisk czy też bardziej autorskich koncepcji, w których odniesienie do propozycji Rolanda Barthes'a odegrało lub odgrywa istotną rolę. Jednocześnie trzeba zastrzec, że w przeglądzie takim nie zawsze udałoby się w ewidentny sposób stwierdzić faktyczny wpływ koncepcji „trzeciego sensu" na daną teorię. W rzeczywistości zatem tytułowa zapowiedź dotyczy rozważań w mniejszym stopniu natury „wpływologicznej", w większym – hipotetycznej, gdzie intertekstualne, a czasem tylko możliwe (co nie wyklucza intertekstualnego namysłu) sfery oddziaływań okazują się szczególnie interesujące. W dalszej konsekwencji: jeśli ów wpływ nie jest oczywisty, jeśli jest tylko jakimś domysłem, rodzajem aplikacji czy mimowolnym skojarzeniem – świadczy to o wspólnym, a co najmniej intersubiektywnym przeczuciu granicy pomiędzy interpretacją, pojmowaną jako intelektualna i w pełni świadoma operacja, a „rozumiejącym odczuciem" kina, doświadczanym powszechnie, mimo że nie zawsze werbalizowanym. I właśnie owa werbalizacja doświadczenia, zarówno dla odbiorców, jak i teoretyków zajmujących się podobną problematyką, wydaje się szczególnie trudnym zagadnieniem. Niewielu, tak jak Barthes'owi w *Trzecim sensie* i kilku innych fragmentach twórczości, udało się tę granicę – pomiędzy doświadczeniem a jego teoretycznym opisem – tak dokładnie wskazać, być świadomym tego, co jest przed nią i za nią, swobodnie ją przekraczać i czerpać z pobytu po owych dwóch stronach równą przyjemność.

Tekstów Barthes'a poświęconych wyłącznie filmowi i kinu nie mamy zbyt wiele: kilka artykułów, kilka wywiadów dla czasopism branżowych, do tego rozważania o obrazie czy fotografii, gdzie film jest jakimś też punktem odniesienia. Ów skromny w tym zakresie dorobek Alicja Helman tłumaczy

dwiema przyczynami[1]; po pierwsze, dla Barthes'a, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i na przełomie następnego dziesięciolecia, ważniejszy jest rozwój metody semiotycznej, a – jeśli chodzi o przedmiot badań – kino wybiera on tylko od czasu do czasu, tak jak w razie potrzeby zagląda do innych dziedzin sztuki czy obszarów życia; po drugie – twierdził, że ówczesna semiotyka nie jest jeszcze gotowa (zdolna) do analizy „systemów złożonych"[2], w tym wypadku – filmu jako bardzo skomplikowanego systemu audiowizualnego.

Jednocześnie jednak zauważalny jest pewien paradoks: pomiędzy „skromnym" filmowym Barthes'em a jego wpływem na obraz teorii filmu zarówno ówczesnej, żywo reagującej na wypowiedzi jednego z najważniejszych w latach sześćdziesiątych XX wieku strukturalistów, jak i współczesnej. Chociaż jednocześnie – wypada zaznaczyć – dzisiejszy wpływ Barthes'a jest akcydentalny, ewentualny (i często zapośredniczony przez teorie, które uprzednio zdążyły tę refleksję uwewnętrznić) oraz wynika raczej z potrzeb indywidualnych i osobistych. W każdym razie z całą pewnością można stwierdzić, że Barthes, który o kinie powiedział tak niewiele, w dodatku zastrzegając, że brakuje mu tu kompetencji i jego tezy wynikają głównie z osobistych kinowych doświadczeń i preferencji – inspiruje nieustannie.

I

W swej teorii Barthes wychodzi od koncepcji Ferdinanda de Saussure'a, w której na znak i jego znaczenie (*signification*) składają się dwa odpowiadające sobie, najczęściej w sposób arbitralny, poziomy – znaczącego (*signifiant*) i znaczonego (*signifié*). Dochodzi zaś do wskazania trzech poziomów znaczeniowych. Są to odpowiednio: 1) poziom informacyjny (komunikacyjny), 2) poziom symboliczny (znaczeniowości), oraz 3) poziom *signifiance*[3]. O ile dwa pierwsze niosą ze sobą sens oczywisty, *obvius*, o tyle *signifiance* – ów trzeci sens – jest *optus*, otwarty. Już zapowiedź rozważań nad jego wymiarem wydaje się znacząca, Barthes pisze bowiem:

> nie mogę oderwać się jeszcze od obrazu, jeszcze czytam, otrzymuję, odbieram dodatkowo (…) jakiś trzeci sens: oczywisty, mobilny i zarazem uparty. Nie wiem, jakie jest jego znaczenie, a przynajmniej nie potrafię

[1] Por. A. Helman, *Historia semiotyki filmu*, t. 1, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1991, s. 23.

[2] Por. R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 17–18.

[3] Por. R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino" 1971, nr 11, s. 36

tego znaczenia nazwać, widzę jednak wyraźnie cechy i przypadkowości znaczące (…)[4].

I dalej o „trzecim sensie":

jakiś d o d a t e k, którego moja umysłowość nie jest w stanie od razu zaabsorbować, jednocześnie uparty i uciekający, śliski i nieuchwytny[5].

Rozwija się on „poza kulturą, wiedzą i informacją"[6], jest sensem obrazowym, aintelektualnym, sensualnym. *Signifiance* to – zgodnie z propozycją polskiego tłumacza – „znaczeniowość, potencja znaczenia", potencja wynikająca z pewnej nadmiarowości *signifiant*, któremu niekoniecznie odpowiada jakieś arbitralnie przyporządkowane, jak w ustabilizowanych systemach semiotycznych, *signifié*. Krótko mówiąc, według Barthes'a *signifiance* to *signifiant* bez *signifié*.

Nawiązanie zaś do kwestii czysto translatologicznych pozwala prześledzić tę argumentację także w logice polszczyzny. Jak już wspomniałem, Roman Wyborski zaproponował w odpowiednim momencie przekładanego tekstu formułę „potencja znaczenia", Alicja Helman – negatywnie odnosząc się do wzmiankowanej formuły – sugerowała dodatkowo, powołując się na wyjaśnienia Stephena Heatha, by nie wiązać *signifiance* z angielskim słowem *significance* („znaczącość")[7]. Przy okazji warto także odwołać się do angielskiego odpowiednika samego tytułu szkicu Barthes'a, jak się okazuje – konkurencyjnego i mylącego zarazem. Konkurencyjnego, gdy chodzi o polską recepcję tekstu, bowiem zdarza się, że badacze wprost odwołują się do jego angielskiej wersji (*The Third Meaning*) i posługują się tytułową – angielską bądź na jej podstawie spolszczoną – formułą jako oczywistą i jedyną (*Trzecie znaczenie*)[8]. Mylącego z kolei, gdyż praktyka taka prowadzi (zresztą także samych badaczy) do przekładania, być może mimowolnie, „sensu" angielskiego tytułu na semantyczny wydźwięk całości. Tymczasem tytuł francuski – *Le troisième sens* – i odpowiadający mu polski „trzeci sens", jako propozycja z dawnego przekładu Wyborskiego, zawierają istotną dwoistość. „Sens" to znaczenie, ale w następnej kolejności pojawia się także skojarzenie ze zmy-

---

[4] Tamże, s. 35.

[5] Tamże, s. 36, podkr. R.K.

[6] Tamże, s. 36.

[7] S. Heath, *Translator's Note*, [w:] R. Barthes, *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*, Londyn 1977; por. A. Helman, dz. cyt., s. 32.

[8] Pomijam coraz szerszy nurt tego typu praktyk. W omawianym przypadku naukowa rzetelność kazałaby chociaż odnotować dawny (i jak dotąd jedyny) polski przekład szkicu Barthes'a oraz – w przypadku rzeczywistej niezgody na przykład co do brzmienia tytułowej formuły – podjąć w tej kwestii polemikę.

słami jako narządami percepcji oraz z „sensualnością" jako „zmysłowością". Jak pisze Krzysztof Kłosiński, poprawiając wcześniejsze tłumaczenie odpowiedniego fragmentu *Przyjemności tekstu*, w którym także pojawia się wątek *signifiance*, chodzi tu o „sens, *ale wytwarzany zmysłami*", a nie – w domyśle – przez umysł[9]. W homonimicznym „trzecim sensie" zatem znajduje się już zapis kluczowej intuicji podwójności owego znaczenia: możliwego do uchwycenia, ale jednocześnie niewyrażalnego. I właśnie przywołany Kłosiński, by zakończyć translatologiczną dygresję, w naszym kontekście autor najnowszego i najbardziej wyczerpującego komentarza na temat Barthes'owskiego *signifiance*, także w aspekcie poszukiwania polskich odpowiedników terminu, zdecydowanie obstaje przy wersji oryginalnej – *signifiance*.

Dodatkowy problem z analizą obrazowej strony dzieł sztuki filmowej dotyczy jej czasowego charakteru. Obraz filmowy przemija i dlatego też „trzeci sens" – z perspektywy widza, czyli z perspektywy uwzględniającej jego wrażliwość i estetyczne upodobania, ale także predyspozycje percepcyjne – pojawia się co jakiś czas. Stąd decyzja Barthes'a, by analizować wybrane fotogramy; decyzja tyleż osobista, ile pretendująca do teoretycznej ogólności. W tym też leży, jak się wydaje, specjalna wartość omawianej koncepcji, w ramach której bierze się pod uwagę, że pewną zasadą interpretacji dzieła sztuki, a zwłaszcza niematerialnego i trwającego w czasie dzieła sztuki filmowej, jest porwany, punktowy i skazany na prywatne epifanie jej charakter.

II

Filmowy „trzeci sens" i pojęcie „znaczącości" nie bierze się u Barthes'a, oczywiście, znikąd – i ma także swoje kontynuacje. Podkreśla to teoretyczną drogę autora *Fragmentów dyskursu miłosnego* jako konsekwentny rozwój myśli: od „twardego" strukturalizmu, przez jego „rozmiękczoną" wersję, w której dochodzi do notorycznego podważania wszelkich arbitralności, symetrii i binaryzmów, aż do – by użyć skrótu – literatury (jako przedmiotu miłości i jako ostatecznego „stylu" pisania). Z całą pewnością można by „przeczytać Barthes'a" pod kątem obecnych w jego *opus* analogii do rozmaitych wersji i aktualizacji „trzeciego sensu".

Pojawiają się te intuicje już w tekstach z lat sześćdziesiątych, głównie tych poświęconych – szeroko pojętej – obrazowości. Na przykład w *Retoryce obrazu* wyłożona jest relacja między potocznym a semiotycznym odbiorem i rozumieniem obrazów:

---

[9] K. Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki" 1999, z. 2, s. 14.

obraz (…) stawia opór sensowi: jest re-prezentacją, (…) a jak wiadomo, pojmowane jest wrogiem przeżywanego. (…) niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu[10].

Dalej, by odwołać się chociażby do tytułu niniejszego artykułu, będącego – jak wiadomo – trawestacją słynnej formuły Barthes'a: w *Przyjemności tekstu* wprost mowa o znaczącości, zresztą w kontekście już tu przytaczanym. W jeszcze innym miejscu Barthes zapisuje podobne uwagi w refleksji nad haiku. „Zachodnie" metody interpretacji, twierdził wówczas, „przeznaczone u nas do *przebicia* sensu na wylot", „muszą odbywać się bez haiku, gdyż praca lektury, z nimi związana, polega na zawieszeniu języka, a nie na pobudzaniu go"[11]. Zamilknięcie, zatrzymanie, zawieszenie języka dotyczy zarówno twórcy („praca haiku" polega na „uwalnianiu od sensu"[12]), jak i – pośrednio – odbiorcy tekstu, który w akcie lektury staje olśniony i niemy wobec tego olśnienia.

Nie opisując, ani nie definiując, haiku […] kurczy się do czystej i wyłącznej desygnacji. Otóż to, tak właśnie, mówi haiku, to jest to. Albo jeszcze lepiej: To![13]

Na marginesie przypomnieć warto dwie kwestie. Po pierwsze, w Barthes'owskiej wykładni *punctum*, która to kategoria uznawana być może za kontynuację intuicji zapisanych w *Trzecim sensie*, autor *Światła obrazu* również – w metakrytycznym geście przyznania się do niemocy słów, opisu, teorii – używa skróconej i trafnej jej „definicji": „To-co-było"[14]. Po drugie, teorie *punctum* (czy szerzej – fotografia) i haiku w pewnym momencie się spotykają także w *La chambre claire*:

wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia[15].

---

[10] R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3, s. 289.

[11] R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił, wstępem opatrzył M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 129.

[12] Tamże, s. 143.

[13] Tamże, s. 145–146. W refleksji nad językiem japońskim, a właściwie nad swoim odczuciem tego „nieznanego języka", Barthes pisze o „czystym procesie tworzenia znaczeń [*signifiance*]". Tłumacz polskiego tekstu dodaje w przypisie: „Termin ten oznacza proces wytwarzania sensu, jak i rezultat tego procesu (w tym drugim wypadku znaczenie jest quasisynonimem sensu). *Signifiance* obejmuje działania tylko w obrębie *signifiants*, które nigdy nie odnoszą się do *signifié*"; s. 55.

[14] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 130 i nast.

[15] Tamże, s. 86.

Szczególnie ważny jest tu jednak horyzont filmowych pism Barthes'a. W *Problemie znaczenia w filmie*, bardzo wczesnym artykule z 1960 roku, pojawia się już zapowiedź niektórych wątków. Barthes, analizując proces nadawania (autor) i odbioru (publiczność) znaczeń w filmie, wskazuje na drogę ewolucji znaku: od jego wymiaru oczywistego (znak skonwencjonalizowany) do wymiaru bardziej zindywidualizowanego, autorskiego, oryginalnego. Strategia nadawcy polegałaby na ciągłej próbie przekroczenia granicy, przed którą wszystko jest oczywiste, za którą z kolei czyha już groźba bycia niezrozumianym – ale właśnie podczas przekraczania tej granicy, można powiedzieć, rozgrywają się najciekawsze procesy. To tu – pomiędzy dwiema sferami repertuaru autorskiego: ośrodkową i peryferyjną – znajduje się miejsce kształtowania nowych znaczeń, miejsce nieoczywistości i nieoczekiwania:

> wartość estetyczna filmu jest funkcją dystansu, jaki autor potrafi wprowadzić między formę znaku i jego treść, bez przekraczania jednak granic zrozumiałości[16].

Podobne intuicje, a czasem już znacznie bliższe precyzji „trzeciego sensu", znaleźć można w wywiadach z lat sześćdziesiątych, których Barthes udzielił czasopismom filmowym. Pomijając półprywatne wyznania na temat samotnego (najchętniej) spędzania czasu w kinie, chociaż i ta kwestia wydaje się znacząca, dotyczy bowiem spontaniczności w akcie chodzenia do kina i w procesie samego odbioru filmu (w przeciwieństwie do „towarzyskich powinności"), merytoryczne uwagi Barthes'a odwołują się już do jego ówczesnej koncepcji języka, komunikacji i semiotyki sztuki[17]. W kontekście „trzeciego sensu" ważne okazuje się przede wszystkim zwrócenie uwagi na specyficzny rodzaj „języka" kina – uniwersalny, należący do wielkich znaczących wspólnot (gdzie indziej powie, że może być to „wielki język wyobraźni ludzkiej"[18]). W przypadku owych języków istotna jest pewna nadwyżka *signifiés* nad *signifiants* oraz – nie bez wpływu na taką, pożądaną przecież w przypadku wszelkiej sztuki, dysproporcję – warunki percepcji. W rezultacie swych rozmyślań Barthes wyraża opinię na temat najlepszych – według niego – filmów: mimo pozorów „bezsensu" (na przykład ze względu na nikłą obecność intrygi czy pewną powierzchowną „absurdalność", jak

[16] R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. M. i M. Hendrykowscy, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Film: język – rzeczywistość – osoba*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992, s. 18.

[17] Por. *Sur le cinéma*, propos recueillis par Michel Delahaye et Jacques Rivette, „Cahiers du cinéma", n° 147, septembre 1963.

[18] *Sémiologie et cinéma*, propos recueillis par Philippe Pilard et Michel Tardy, „Image et Son", juillet 1964, s. 40

powie przy okazji przywołanego przykładu *Widma wolności* Luisa Buñuela) podtrzymują one sens, wytrzymują napięcie sensu. W jego semiologii kina zatem „wszystko ma sens, nawet nonsens, który ma co najmniej drugi sens bycia nonsensem"[19]. Pojawia się wreszcie podczas rozmowy Lacanowskie pojęcie *signifiance*; film jest pełen znaczącości albo – można w innym języku powiedzieć – daje do myślenia[20].

Wypowiedziane w latach sześćdziesiątych uwagi, domknięte *Trzecim sensem* z roku 1970, znajdują swoiste potwierdzenie w prywatnych zapiskach auto-autobiograficznej książki *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975 rok). We fragmencie *Pełnia kina* (*Le plein du cinéma*) Barthes pisał:

> Opór wobec kina: nawet znaczące jest tu z natury gładkie, niezależnie od retoryki planów; to nieodwołalna ciągłość obrazów; błona (to trafna nazwa: skóra bez otworów) ś l e d z i wizję, tak jak pasek magnetyczny śledzi losy książki: oznacza to zasadniczą niemożliwość stworzenia fragmentu, jakiegoś haiku[21].

I fragment *Dreszcz sensu*, w którym na nieco ogólniejszym poziomie Barthes zapisuje – jak w wielu innych kontekstach, nie tylko przecież filmowych – istnienie pewnej granicy pomiędzy rozumieniem a niemożnością jego wypowiedzenia:

> (…) j e s t j a k i ś s e n s, lecz nie da się go «uchwycić»; pozostaje płynny, nosi ślad lekkiego wrzenia[22].

W myśli Rolanda Barthes'a intuicje „trzeciego sensu" pojawiają się więc we wszystkich okresach jej rozwoju i w różnych odniesieniach problemowych. Nie ulega jednak wątpliwości, że w drodze od punktu wyjścia (binarna struktura znaku) do punktu dojścia (wskazanie poziomu „znaczącości" – trzeciego sensu) decydującą rolę odegrały najpierw fotografia i fotogram. A właściwie – już w samym tekście *Trzeci sens* – doprowadziła do tego pewna niemoc do zwerbalizowania aktu rozumienia, które dokonuje się podczas projekcji r u c h o m y c h o b r a z ó w. Początkowo owa niemoc diagnozowana była jako pewien problem, który można opisać za pomocą języka semiotyki, później zaś – bardziej jako „naturalna" i konstytutywna cecha obrazów (szczególnie fotograficznych i filmowych) oraz „naturalne" warunki ich percepcji.

---

[19] *Sur le cinéma*, s. 25.

[20] Tamże, s. 27.

[21] R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Słowo obraz / terytoria, Gdańsk 2011, s. 65.

[22] Tamże, s. 109.

III

Pora zadać pytanie, jaki wpływ miała teoria Barthes'a na – zapowiadane w tytule niniejszego szkicu – teorie filmu. Na początku lat siedemdziesiątych pisała (w polskim „Kinie", wówczas czasopiśmie niezwykle „uteoretycznionym" i dość szybko reagującym na dokonania światowej myśli filmowej) Maria Raczewa:

> Nie ma dziś pracy filmoznawczej pretendującej do nowoczesności, w której nie byłyby cytowane poglądy Barthes'a (…)[23].

Są to jednak, podkreślam, lata siedemdziesiąte, czas znakomitego rozwoju semiotyki filmu, także w Polsce. Dzisiaj – odnośnie do recepcji poglądów autora *Imperium znaków* – proporcje te wyglądają inaczej, Barthes jest przywoływany – by pozostać na razie przy bardzo generalnym stwierdzeniu – jako autor historyczny i głównie semiotyk. Niewątpliwie stał się on także klasykiem, co czasem przekłada się na „hasłowe", obiegowe traktowanie wypracowanych przez niego pojęć czy tez, nie poparte głębszą analizą, ale oparte raczej na „użyciu", prostej aplikacji, intuicyjnie wyczuwanym skojarzeniu.

Co ciekawe i paradoksalne jednocześnie, w rozmaitych tekstach filmoznawczych (i reprezentatywnych dla jakichś nurtów, i zupełnie autorskich) pojawia się stosunkowo więcej odniesień do *Światła obrazu* niż *Trzeciego sensu*, artykułu przecież wprost mówiącego o filmie, w którym *signifiance*, opisana także w kategoriach indywidualnych relacji pomiędzy dziełem sztuki a jego odbiorcą, właściwie zapowiada koncepcję *punctum*, nieoczywistego i nieoczekiwanego miejsca nakłucia w akcie percepcji fotografii. Oczywiście, różnice między tymi dwiema pracami są znane, natomiast dość banalną przyczynę tej (dys)proporcji wskazałbym dodatkowo: *Światło obrazu* to książka-gwiazda, przyćmiewająca inne teksty wizualne Barthes'a, a także – mówiąc dosadnie – wiele innych teoretycznych prac poświęconych fotografii. Można zapytać zatem, jakie są tego konsekwencje dla historii teorii filmu. Otóż przede wszystkim wydaje się, że sporo intuicji, które potem znalazły ujście w *Świetle obrazu*, a zapisanych już w *Trzecim sensie*, do dziś pozostaje nierozpoznanych i nie dość dobrze wykorzystanych (ewentualnie, co zanotowałem powyżej, dominuje tu zasada inspiracji bądź wolnych skojarzeń).

Gdyby zatem pokusić się o znalezienie przykładów teorii filmowych, w których omawiana koncepcja Barthes'a odegrała mniejszą lub większą rolę, zacząć by trzeba od samej semiotyki. Tu tylko przypomnę, że wspomniany artykuł *Problem znaczenia w filmie* z 1960 roku we wszystkich historiach myśli filmowej określany jest jako umowny początek osobno wy-

---

[23] M. Raczewa, *Barthes a sprawa języka filmu*, „Kino" 1971, nr 11, s. 35.

odrębnianej odtąd – semiotyki filmu. Rzeczywiście, dekada lat sześćdziesiątych nie obywa się bez niego, semiotyka filmowa rozwija się prężnie dalej i później, od Metza do Pasoliniego[24], a *Trzeci sens* z roku 1970, w ramach refleksji filmowej potwierdzający pewien myślowy przełom autora, nie zamyka rozwoju semiotyki filmu jako takiej, tylko zaczyna trochę niezależną wędrówkę. Wskazałbym w tym miejscu przede wszystkim na semiotyczny *Trzeci sens* jako ważny punkt w samej biografii intelektualnej Barthes'a – symboliczny dla metodologicznego przełomu, idealnie sytuujący pozycję pisania / myślenia – wychodzącego z semiotyki, nigdy ostatecznie nie porzuconej, i dochodzącego do fascynacji nieuchwytnymi *signifies* oraz uwodzącymi *signifiants*.

Kolejna ważna teoria dla omawianego kontekstu to fenomenologia. Właściwie jeszcze sam Barthes zapowiada tu przejście, co zostało skrzętnie wykorzystane w teorii filmu tak zorientowanej: od semiotyki więc (fotografia jako artefakt, którego znaczenia dają się interpretować) do fenomenologii („doświadczenie Fotografii"[25]). W takim ujęciu *Trzeci sens*, jak pisze Piotr Zawojski, stanowi „zapowiedź nowego podejścia do obrazów fotograficznych" (oraz, dodać można, także nowy, doświadczeniowy sposób odbioru dzieła filmowego) i „zapowiada otwarcie samego Barthes'a na nowe obszary i odchodzenie od paradygmatu strukturalno-semiotycznego"[26]. I dalej, już w konsekwencji, *Światło obrazu* uznać można – jak twierdzi Pontremoli – za książkę wprost fenomenologiczną[27], a koncepcje „trzeciego sensu" i *punctum* – za bliskie sobie i silnie oddziałujące na teorie filmowe sposoby traktowania (nie tylko ruchomych) obrazów. Przede wszystkim obrazy takie nabierają cech obiektów czy wręcz fizycznie uchwytnych przedmiotów, które poddawane być mogą wnikliwemu, cierpliwemu i analitycznemu oglądowi fenomenologicznemu.

Nawiązanie do procedury wejścia w „istotę rzeczy" lub nawet „wczucia" stanowi istotny bodziec dla rozwoju podobnych propozycji teoretyczno-poznawczych w refleksji filmoznawczej. Otóż fenomenologiczny akt przyglądania się fotografii lub też akt „zatrzymania filmu", tak by spróbować uchwycić moment swojego zachwytu lub też poddać ów moment dzieła sztuki dalszej, już bardziej metodycznej analizie, kieruje nas w stronę –

---

[24] Por. P.P. Pasolini, *Koniec awangardy*, [w:] tenże, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2012 (zwłaszcza s. 87–92).

[25] E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 63.

[26] P. Zawojski, *Fotografia cyfrowa*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 86 (oba cytaty).

[27] Por. Pontremoli, dz. cyt., s. 62–63.

wprost i dosłownie rozumianej – rzeczy. W tym sensie warto odwołać się do Susan Sontag (ale i w *Świetle obrazu* znajdują się podobne hipotezy): „Fotografie obiektywizują: zamieniają wydarzenie albo osobę w coś, co można posiadać”[28]. Kadrowanie, stopklatka filmowa – to nie tylko zamiana filmu w obraz (która pozwala na badanie estetycznych walorów płaszczyzny, mieszczącej się w jakichś konkretnych ramach), nie tylko zatrzymywanie strumienia informacji, by móc lepiej przyjrzeć się ich jednostkowej postaci – ale także, jak pisze w innym trochę kontekście Sontag, wrażenie materialności, empirycznej uchwytności. Fotogramy – parafrazując autorkę *Przeciw interpretacji* – zmieniają film w coś, co można posiadać i co dzięki temu można zupełnie inaczej poznawać.

W specyficzny sposób funkcjonuje *Trzeci sens* w teorii (teoriach) fotogenii, czyli kategorii niezwykle ważnej w rozwoju myśli filmowej, bo decydującej – w tych teoriach – o istocie kina i swoistości odbioru dzieła filmowego. Poddawana była ona wykładni od wczesnych lat dwudziestych XX wieku (Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein), niemalże z natychmiastową recepcją także w Polsce (Leon Trystan, Karol Irzykowski, Anatol Stern), następnie interesująco rozwinięta w latach pięćdziesiątych przez Edgara Morina i potem – właśnie – Rolanda Barthes'a[29] (nową próbą opracowania zagadnienia, jednak wyłącznie w odniesieniu do fotografii, jest cytowana już wyżej książka Pontremoliego). Sam Barthes co prawda odnotowuje pojęcie i zjawisko fotogenii w 1961 roku, ale robi to w refleksji nad fotografią, a czytelnika odwołuje do – filmowych przecież – rozpoznań Morina[30]. Autor *Przekazu fotograficznego* krótko więc wówczas stwierdził: „przekaz konotowany zawiera się tu w samym obrazie, 'upiększony' (czyli ogólnie uwznioślony) za pomocą technik oświetlenia, wywoływania i druku”[31], a następnie wskazał na istotną korelację pomiędzy „estetycznym” a „znaczącym” (echem odbija się tu zapewne formalistyczna koncepcja chwytu, a także późniejsza, ale tu biorąca początek poetycka funkcja językowa Romana Jakobsona). Tymczasem w *Trzecim sensie* o fotogenii nie ma mowy, ale jako bardzo precyzyjny opis umykającej werbalizacji istoty filmowości koncepcja ta wielokrotnie będzie służyć pomocą w przezwyciężaniu wspomnianego teoretycznego problemu. Alina Madej, polska monografistka zja-

---

[28] S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 98.

[29] Por. A. Madej, *Fotogenia*, [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 117–134.

[30] Por. E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.

[31] R. Barthes, *Przekaz fotograficzny*, przeł. W. Michera i in., „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 214 (pierwodruk w „Communications” 1961, nr 1).

wiska i teorii fotogenii, podsumowała wręcz, że *Trzeci sens* to najlepsza jej konceptualizacja („najpełniejszy dotąd opis zjawiska fotogenii”[32]).

W nurcie psychoanalizy filmowej koncepcja „trzeciego sensu” nie nabrała może specjalnego i wyróżnionego znaczenia[33], ale – w ramach „skojarzeniowej recepcji” – warto posłużyć się chociaż jednym przykładem. Tedd McGowan, badacz młodszego już pokolenia filmoznawców zainspirowanych psychoanalizą, *Trzeci sens* rozpatruje w kontekście filmowego „nadmiaru”, rozumianego jako coś, „czego nie sposób włączyć do interpretacji”. Główny problem polega na tym, jak ów „nadmiar” włączyć do interpretacji. W tym momencie z pomocą przychodzi – pisze McGowan – „idiotyczne [*obtus*] znaczenie”, „czyli znaczenie, które wykracza zarówno poza denotację, jak i konotację – znaczenie, które opiera się znaczeniu, jest znaczącym bez znaczonego”[34]. Jeśli filmowemu widzowi fotogramy „wyświetlają się” czy „objawiają” ze względu na właśnie jakiś nadmiar, to jednak nie rozsadzają interpretacji, ale – wręcz przeciwnie – umożliwiają rozumienie bez interpretacji czy też poza nią (w tym chyba leży waga propozycji Barthes’a). Dodatkowo powraca tu problem translatorski, gdyż – w zupełnie innym niż dotychczasowe ujęciu metodologicznym – pojawia się propozycja tłumaczenia sensu *optus* jako „idiotycznego”[35] (co rozumiemy jednak dopiero po umieszczeniu w odpowiednim kontekście i koncepcji Barthes’a, i psychoanalitycznych teorii recepcji).

Celowo nie poruszam tu wątku obecnego w króciutkim *Wychodząc z kina*, może najbardziej znanym i eksploatowanym spośród filmowych tekstów Barthes’a, gdyż nie o samym filmie jako filmie jest w nim mowa, ale o – intersubiektywnie odczuwanej – sytuacji widza w kinie (a także wchodzącego do kina i wychodzącego z niego), oglądającego film – i w innym miejscu do tej sytuacji jeszcze nawiążę. W tej chwili może tylko tyle uzupełnię, że te dwa teksty w jakimś zakresie – *Trzeci sens* i *Wychodząc z kina* – przynajmniej w jednym aspekcie ciekawie się komponują: fotogramy, które stają się punktem wyjścia w budowaniu teorii trzeciego sensu, „istniejące w cieniu właściwej atrakcji – filmu”[36], fizycznie znajdowały swe miejsce w prze-

---

[32] Por. A. Madej, dz. cyt., s. 129.

[33] Chociaż na pewno ma swoje miejsce jako znak przemian w obrębie samej semiotyki filmu; właśnie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – jak twierdzi Alicja Helman – „semiotyka sztuki filmowej” przekształca się powoli w semiotykę o psychoanalitycznym nachyleniu, ze znacznym wpływem na te przemiany propozycji teoretycznych Jacques’a Lacana; por. A. Helman, dz. cyt., s. 7 i nast.

[34] T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 50–51; podkr. R.K.

[35] Por. Tamże, s. 50 (tu podziękowanie tłumacza za sugestię przekładową G. Jankowiczowi).

[36] W. Pauleit, *Analiza filmu: paratekstualność i otwarte pole refleksji*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010, s. 68.

strzeni rzeczywistego wyjścia z kina (oraz oczywiście wejścia do niego): to „pasaż pomiędzy miejską ulicą a salą kinową"[37].

W innym nieco trybie dalszej relacji z filmoznawczej recepcji (lub tylko możliwej recepcji) idei „trzeciego sensu", można by się odnieść do teorii analizy i interpretacji, traktowanych jednak bardziej *en bloc*, jako opis celów naukowego zajmowania się pojedynczym filmem, niekoniecznie jednak w ramach danej metodologii. Punktem wyjścia wielu z konceptualizacji jest konstatacja, iż – po pierwsze – film jako sztuka wizualna (czy szerzej – syntetyczna) nie poddaje się werbalizacji, po drugie zaś – iż film jako sztuka czasowa, przemijająca nie pozwala się w analitycznym geście „uchwycić". Z kolei punktem dojścia w tych teoriach okazuje się dość często… propozycja Barthes'a właśnie, bowiem łączy ona w sobie te dwa elementy: wskazane założenia na temat ontologii dzieła filmowego oraz możliwą wersję uchwycenia jego sensu, „przyszpilenie" go w postaci fotogramu (dla którego to gestu pierwotnym bodźcem nie jest, oczywiście, chęć drobiazgowej analizy, jaką umożliwiła dopiero późniejsza epoka domowych magnetowidów, ale – ni mniej, ni więcej – doświadczenie *signifiance*). Skrótowo odwołuję się tu do kilku co najmniej tekstów Alicji Helman[38] – z różnych okresów, co ważne, bo badaczka za każdym razem próbowała odnosić się do aktualnego stanu badań, nowych prądów w filmoznawstwie, w których to tekstach zawsze i niezmiennie – mimo zmieniających się czasów i mimo coraz nowszych metod – pojawia się topos skargi na niemożliwość znalezienia adekwatnego języka interpretacji (którym standardowo jest język po prostu) w stosunku do dzieła filmowego.

Ostatnia sprawa w tym pobieżnym wyliczeniu to zupełnie współczesny kontekst wykorzystania (lub możliwości wykorzystania) propozycji Barthes'a, w którym z kolei odchodzi się od interpretacji. W tym miejscu nasuwają się dwa osobne komentarze.

Pierwszy dotyczy funkcjonowania tzw. Nowej Historii Filmu lub też Nowej Historii Kina (pisanych dużymi literami i z przyjętym już użyciem odpowiednich akronimów: NHF lub NHK), w ramach których to propozycji następuje zmiana akcentów: od tekstu filmowego (i „klasycznej" jego interpretacji) do udziału jego kon-tekstów, para-tekstów w procesie badania, do uwzględniania w nim również procesu produkcji oraz mechanizmów odbioru. Michał Pabiś-Orzeszyna, rekonstruując początki i założenia NHF, zazna-

---

[37] Tamże.

[38] Por. m.in.: A. Helman, *U podstaw analizy dzieła filmowego*, „Kino" 1974 nr 9; taż, *Wstęp do zagadnienia analizy i interpretacji dzieła filmowego*, [w:] *Analiza i interpretacja utworu filmowego w szkole*, red. H. Depta, Warszawa 1980; taż, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*, [w:] M. Czerwiński (red.), *Interpretacja dzieła*, Wrocław 1987.

czył, że najogólniej chodzi tu o próby rozumienia „kina jako praktyki społecznej związanej ze zmiennymi ekonomicznymi, demograficznymi czy politycznymi”[39], mieszczące się – to już w ramach podsumowań, z podkreśleniem niejednolitości opisywanego nurtu – „między kinofilskim zaangażowaniem a naukowym dystansem”[40]. Odnośnie do *Trzeciego sensu* jako możliwego bodźca dla rozwoju podobnych tendencji w filmoznawstwie, tu w zakresie podejścia do konkretnego filmu nie jako skończonego dzieła, ale tekstu funkcjonującego wśród cytowanych wyżej zmiennych, powołałbym się na rozprawę o interpretacji dzieła filmowego Winfrieda Pauleita[41]. Otóż wspomniane wcześniej miejsce ekspozycji filmowych fotogramów jako miejsce wejścia i / lub wyjścia – stanowi znaczącą różnicę, to znaczy składa się na ostateczny kształt odbioru dzieła filmowego, który to odbiór może być zarówno zupełnie indywidualnym doświadczeniem, jak i intersubiektywnie wyrażaną, fachową lub bardziej osobistą (zwłaszcza w dobie internetu) interpretacją. Jak bowiem pisze wspomniany badacz[42], fotogramy u wejścia coś obiecują, coś projektują, do czegoś zachęcają, podczas gdy te same fotogramy u wyjścia całkowicie zmieniają swój charakter – powtórnie ożywają, stają się znakami tego, co było, zapisują wcześniej obejrzaną / przeżytą historię itd. (pomijam tu oczywiście fakt pewnej anachroniczności owej tradycji umieszczania fotosów w gablotach przed kinem lub w jego wnętrzach; anachroniczności lub – dzisiaj może częściej – ekskluzywności).

Komentarz drugi – w ramach teoretycznych tendencji rozbratu z interpretacją – dotyczy prób ponownego zaangażowania widza w proces odbioru. W tym przypadku nie przydają się badaczom fotogramy wyróżnione przez Barthes'a, ale raczej sposób ich wyodrębniania, pojawiania się, „wyświetlania” w akcie percepcji. Trzeba pamiętać, że omawiany artykuł jest także tekstem swoich czasów, czyli rodzącego się czy też już rozwijającego poststrukturalizmu, a zatem swoista paradoksalność koncepcji „trzeciego sensu” odzwierciedla też ów przełom w humanistyce – jesteśmy pomiędzy paradygmatem strukturalnym a nowym sposobem definiowania sztuki, jej odbioru i teorii tego odbioru. *Trzeci sens* nie jest, oczywiście, soczewką skupiającą kompleks tych przemian, ale pewne elementy są wyraźne i charakterystyczne. Chętnie odwołam się tu do znanego eseju *Przeciw interpretacji* Susan Sontag i akcentu tam postawionego na niezapośredniczony rodzaj odbioru sztuki (oraz jej rozumienie), nieco wcześniej (1964) zwiastującego

[39] M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część pierwsza: bedeker oraz pogodne wołanie o historię teorii i historię historiografii*, „EKRANy” 2013, nr 6, s. 54.

[40] M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów*, „EKRANy” 2014, nr 1, s. 60.

[41] Por. W. Pauleit, dz. cyt.

[42] Por. Tamże, s. 68–69.

wspomniane przed chwilą procesy. Wracając zaś do głównego wątku: jak się wydaje, echa tych przemian sprzed kilkudziesięciu lat z wyraźną siłą znów się odzywają. Co prawda główne idee poststrukturalizmu, a zwłaszcza dekonstrukcji jako „teorii" interpretacji, zostały już dostatecznie skompromitowane jako zbyt odrywające się od tekstu i kontekstu zarazem, ale właśnie dlatego może tak inspirujące wydają się dziś początkowe propozycje Barthes'a czy Sontag – nawołujące do uruchomienia w procesie interpretacji zagubionego elementu, czyli odbiorcy, począwszy od najbardziej podstawowych jego „wymiarów" – ciała, zmysłów, emocji[43]. Właściwie można powiedzieć, że Barthes wypełnia postulaty Sontag, nieco inaczej rozkładając akcenty: tak jak Sontag „przeciw interpretacji" postulowała bądź analizę, bądź bezpośredni kontakt z dziełem sztuki, który to kontakt określiła – ale w szerokim raczej sensie – erotycznym, tak Barthes, wykorzystując prostą i wdzięczną „analizowalność" filmu (możliwość strukturalnych cięć), wyodrębnia kadry, których rozumienie będzie się już jednak dokonywało – jak chciała Sontag – poza interpretacją (tryb erotyczny akurat tu nie jest podkreślony, ale z pewnością subiektywizacja i doświadczeniowość odbioru są istotne i dostatecznie wyeksponowane, a z następnych etapów w rozwoju myśli Barthes'a wiadomo, na przykład z *Przyjemności tekstu* i *Fragmentów dyskursu miłosnego*, że wątek ten znajdzie osobne i ważne, jeśli nie kluczowe, miejsce).

IV

Na zakończenie podkreślić warto jeszcze raz ów paradoks. „Mały" tekst „wielkiego" Barthes'a staje się ważnym punktem oparcia dla wielu następnych teorii, także dziś – mimo że w odniesieniu do całego dzieła autora *Mitologii* jawi się on raczej jako kolejna ilustracja jego myśli w tym akurat czasie.

W poszukiwaniu przyczyn zainteresowania koncepcją „trzeciego sensu" w teoriach filmu zaakcentowałbym przede wszystkim jej (tej koncepcji, ale także wprost – tego tekstu) osobliwy, przełomowy, chwiejny status. Status ten zanotowany został już właściwie w tytule niniejszego artykułu, gdzie „przyjemność" ustawiona jest w relacji do „teorii". To znaczy, że wypowiedź Barthes'a można sytuować pomiędzy semiotyczną analizą „natury" filmu (w znaczeniu ontologii danej dziedziny sztuki) a dość swobodną wypowiedzią na temat procesów odbioru. Jeszcze inaczej mówiąc: to, co może

---

[43] Por. A. Burzyńska, *Struktury oporu*, [w:] taż, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 78–96.

być potocznie czy powszechnie odczuwane, intersubiektywnie sprawdzalne na poziomie wiedzy „przeciętnego", każdego widza filmowego, znajduje argumenty w semiotycznie ukorzenionej teorii. Oprócz wspomnianych teorii więc – „trzeci sens" okazuje się „sensowną" wykładnią codziennych, zwykłych, a także prawdziwie kinofilskich zauroczeń, a nawet „wstydliwych przyjemności".

Jest to z pewnością tekst swoich czasów, a jednocześnie ponadczasowa, niezależna od kontekstu metodologicznego próba dotarcia do takiego miejsca w procesie odbioru dzieła sztuki (albo jeszcze szerzej – w procesie doświadczania rzeczywistości), które będzie rozumieniem, ale nie będzie ono wymagać jakiejkolwiek werbalizacji. Okazuje się też, że Barthes w języku semiotyki sformułował przebiegające przez historię estetyki przeczucie istnienia takiego właśnie „rozumienia bez interpretacji" (o którym była mowa na początku artykułu). Sformułował, ale także zapowiedział – bowiem w estetyce czy filozofii sztuki drugiej połowy XX wieku (wraz z poststrukturalistycznymi zmianami w humanistyce) ten sposób myślenia o odbiorze sztuki był już o wiele bardziej widoczny, nie wspominając o teorii kina, dla której sam odbiór stawał się – przynajmniej w niektórych propozycjach – głównym punktem zainteresowania.

The pleasure of the frame. *The Third Meaning* and film theories

Summary

In the article, the author describes the influence (real or merely hypothetical) of the theses Roland Barthes articulated in his *The Third Meaning* on later film theories. It transpires that in many concepts there is an attempt to draw a boundary between interpretation as an intellectual and fully conscious process and direct (both aesthetic and somatic) film experience, which is a kind of reasoning. This verbalization of experience, both for viewers and theoreticians, seems to be a particularly difficult issue. Concepts inspired by Barthes's text are applied in the semiotic, phenomenological and psychoanalytical views.

Katarzyna Machtyl

„Zdjąć z przedmiotu pióropusz sensu”[1]. Rolanda Barthes’a ontologia obrazu w kontekście tak zwanego zwrotu ku rzeczom

Istotą zatem jest to, by zastąpić triumfującą e p i f a n i ę znaczenia milczącą a p o f a n i ą obiektów i ich stawania się w obrazie[2].
J. Baudrillard

Z upodobaniem stroimy obiekty w nadmiary znaczeń. Wkładamy przedmiotom w usta słowa, których nie wypowiadają. Rzeczom zabraniamy się urzeczywistniać. Z tymi metaforycznymi uwagami zgodzą się – jak sądzę – oczywiście, pod pewnymi warunkami, rozmaici autorzy. Podzielają oni bowiem stanowisko, w ramach którego diagnozuje się tekstualno-semantyczne „zawłaszczanie” obiektu. Powie tak Susan Sontag w słynnym szkicu *Przeciw interpretacji*, w którym domaga się zaprzestania deprecjonowania formy dzieła na rzecz przykładania zbyt dużej uwagi do jego treści[3]. Zgodzi się z nią archeolog Bjønar Olsen piszący o „dematerializacji materii”[4]. Problem

---

[1] Pierwszą część tytułu niniejszego tekstu stanowi dosłowne przywołanie określenia Barthes’a ze szkicu *Paczki*: R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Aletheia 2012, s. 61.

[2] J. Baudrillard, *Fotografia, czyli świetlny zapis*, przeł. B. Jabłońska, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Znak, Kraków 2012, s. 381. Podstawa przekładu: J. Baudrillard, *Photography, Or The Writing of Light*, [w:] *L’Échange Impossible*, Paris: Galilée, Galilée, Paryż 1999, s. 175–184. Podkreślenia J.B.

[3] Zob.: S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, w: tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012.

[4] B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013.

ten zajmował także semiotyków: kwestia ontologii znaku opiera się w zasadzie na rozpoznaniu jego statusu jako bytu. W konsekwencji, jeśli obraz uznać za strukturę znakową, mówić możemy o jego ontologicznym statusie. O ile semiotycy mają legitymację do tego, by wyrażać sądy na zajmujący nas tu temat, o tyle stają się one kontrowersyjnymi, gdy są wypowiadane przez reprezentantów innych humanistycznych dyscyplin. Mam tu zwłaszcza na myśli przedstawicieli współczesnego nurtu humanistyki zorientowanej ontycznie. Zanim jednak podejmę próbę – jak ufam, nie skazaną z góry na porażkę – odniesienia postulatów owych autorów do problematyki ontologii obrazu, nakreślmy ją z perspektywy semiotycznej.

Zwracanie się semiotyków ku przedmiotowi

Jak przyznaje Barthes:

> Natura znaczonego wywołała w językoznawstwie dyskusje dotyczące przede wszystkim stopnia jego 'rzeczywistości'. Wszystkie one jednak zgodnie podkreślały, że znaczony nie jest 'rzeczą', ale psychiczną reprezentacją 'rzeczy'[5].

Semiotyk odnosi się tu, jak nietrudno stwierdzić, do ściśle lingwistycznego podejścia, zaproponowanego przez Ferdinanda de Saussure'a. Nie będziemy rekonstruować tej doskonale znanej koncepcji, zauważmy jedynie, że, w ramach znaku obraz akustyczny i pojęcie wchodzące ze sobą w relacje mają charakter czysto psychiczny, a więc niematerialny i niesubstancjalny. Konstatacja ta staje się czytelna, gdy przypomnieć, że dotyczy ona znaku językowego: system językowy bowiem dla de Saussure'a był najbardziej typowym systemem semiotycznym. Często, nie bez racji, model Saussure'owski, jako relacyjny, przeciwstawia się referencyjnemu modelowi semiotyki Charlesa Sandersa Peirce'a. Pamiętać jednak trzeba, że w ujęciu amerykańskiego pragmatysty znak, jako taki, także uznawany był za niematerialny, określany mianem konstruktu teoretycznego. Różnica między oboma podejściami leży w stopniu eksponowania problematyki odniesienia przedmiotowego znaku.

W semiologii, wedle Barthes'a,

> obiekty, obrazy, gesty itp., o ile są znaczące, odsyłają do tego, co zostaje wypowiedziane tylko przez nie same, tyle, że wówczas znaczony może zostać przejęty przez znaki językowe[6].

---

[5] R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 30–31.

[6] Tamże, s. 31.

Co zaś tyczy się znaczącego, Barthes wyraźnie podkreśla, że „znaczący jest pośrednikiem: koniecznie potrzebuje materii"[7] (dźwięku, obiektu, obrazu), przy czym należy mieć na uwadze, że – gdy za przykład systemu semiotycznego obrać język – można mówić o materii słowa, zatem nie jest to materialność w sensie dosłownym.

Warto, choćby dla uporządkowania zawiłych wszak kwestii tu podejmowanych, przywołać przekonujące rozpoznanie Jerzego Pelca:

> Dociekanie, jakiego rodzaju bytem jest znak, należy do działu filozofii zwanego ontologią (…). W sprawie ontologicznych własności znaków panuje i panowała duża rozbieżność poglądów. Jedni autorzy – tak jak czynili to starożytni – przyznawali znakom charakter abstrakcyjny. Inni uważali, że są one konkretnymi rzeczami. Jeszcze inni mówili, że natura znaku jest mieszana, abstrakcyjno-konkretna, umysłowo-zmysłowa, psychofizyczna. Byli wreszcie i tacy, którzy zwracali uwagę na to, że jest wiele różnych rodzajów znaków i że jedne z nich są rzeczami, a inne bytami umysłowymi[8].

Jak nietrudno się domyślić, do tych pierwszych Pelc zalicza zwolenników koncepcji de Saussure'a, a do ostatnich Peirce'a. „Klasyfikacja" ta jednak służyć nam powinna za swego rodzaju „mapę" podejść do problemu statusu ontologicznego znaku, a nie stanowić przedmiot rozważań, dlatego przejdźmy do zapowiedzianej w tytule tekstu ontologii obrazu Barthes'a.

Samo określenie „ontologia obrazu Barthes'a" wydawać się może zbyt mocne, semiotyk rzadko podejmował tę kwestię jako osobny problem. Jej elementy odnaleźć jednak można „między wierszami" wielu jego pism. W 1970 roku Barthes zrewidował swój pogląd na temat mitu, wyrażony uprzednio, jak wiemy, w *Mitologiach*. W szkicu *Change the Object Itself. Mythology Today* pisze:

> Celem nauki o znaczącym (nawet jeśli wciąż się rozwija) (…) jest raczej analiza dyslokacji znaku niż analiza jego samego. (…) Nowa semiologia – lub nowa mitologia – nie może dłużej i nie będzie dłużej zdolna z taką łatwością odróżniać znaczącego od znaczonego, tego, co ideologiczne, od tego, co frazeologiczne. I nie chodzi o to, że ta dystynkcja jest fałszywa lub bezużyteczna, ale o to, że sama w pewnym sensie także stała się mityczna (…). Demistyfikacja (lub demitologizacja) sama stała się dyskursem, zapasem wyrażeń (…), w obliczu których nauka o znaczącym może tylko zmienić swoje miejsce i zatrzymać się (tymczasowo) dalej – już nie jako (analityczne) rozdzielenie znaku, ale jako jego wahanie. (…) to znak jest tym, co musi zostać wstrząśnięte; problemu nie stanowi okrycie (ukrytego znaczenia) wypowie-

---

[7] Tamże, s. 35–36.

[8] J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 65–66.

> dzi, cechy, narracji, ale rozbicie reprezentacji tego znaczenia, nie chodzi o zmianę bądź puryfikację symboli, ale o to, by rzucić wyzwanie temu, co symboliczne[9].

Barthes, konkludując, zauważa, że przed ową nową semiologią stoi nowe zadanie: już nie badanie współczesnych mitów i ich przekazów, z rozróżnieniem na denotację i konotację oraz z naturą na powierzchni, a z interesami klasowymi w głębi, tylko raczej „zmiana przedmiotu jako takiego, wyprodukowanie nowego przedmiotu"[10].

Charakterystyczne zwracanie się semiotyków ku przedmiotom dostrzegł Jacques Goimard, który w szkicu *Todorov, teoretyk znaku, nawraca się na symbol* kreśli stopniowe popadanie metodologii strukturalnej w kryzys.

> Już sami lingwiści – pisze – około roku 1960, zaczęli kwestionować teorię de Saussure'a. (…) Nowa lingwistyka dokonuje zbliżenia nie tylko z podmiotem poznającym, ale i z przedmiotem – z 'zawartością' – poznania i przede wszystkim to właśnie sprawia, że kompromis de Saussure'a ulega całkowitemu rozbiciu[11].

Jak zdradza tytuł tego szkicu, przyczynkiem do jego napisania była dla Goimarda przygotowywana do publikacji praca Tzvetana Todorova na temat teorii symbolu. Swoisty renesans tego pojęcia, diagnozowany przez Goimarda, wynikać ma z wyczerpywania się optyki strukturalnej i konieczności powrotu do jej początków, kiedy to symbol był jednym z centralnych przedmiotów zainteresowania tego nurtu.

Dialog dwóch książek

Roland Barthes, rozpoczynając swe teoretyczne rozważania nad obrazem w perspektywie strukturalistycznej[12], przechodzi z czasem do zgoła odmiennego jego postrzegania: do obrazu jako swoistego bytu, do którego istoty pragnie dotrzeć. Mówiąc krótko, obiera kierunek od retoryki do bytu. Realizacja owych idei następuje w dwóch pracach: *Imperium znaków* i o dekadę późniejszym *Świetle obrazu*. Książki te czytać można niejako w dialogu, którego partnerzy zajmują, jak się zdaje, odmienne stanowiska. *Imperium*

---

[9] R. Barthes, *Change the Object Itself. Mythology Today*, [w:] tegoż, *Image-Music-Text*, przeł. S. Heath, Hill and Wang, Nowy Jork 1977, s. 166–167, przeł. K.M.

[10] Tamże, s. 169, przeł. K.M.

[11] J. Goimard, *Todorov, teoretyk znaku, nawraca się na symbol*, przeł. A. Trznadel-Szczepanek, „Literatura na Świecie", 12 (116), Warszawa 1980, s. 299.

[12] Tu mam zwłaszcza na myśli szkic *Retoryka obrazu*.

znaków, tekst inspirowany podróżą do Japonii, przedstawia semiotyczne impresje będące udziałem jego autora, jednak nie jako turysty, ale czytelnika[13], stąd Japonia jest tu ujmowana metaforycznie, jako specyficzne imperium znaków. Całość pomyślana jest na osi Wschód – Zachód, reprezentujących nie tylko dwa opozycyjne światy kulturowe, ale też dwa odmienne systemy semiotyczne: pierwszy eksponuje znaczące, drugi znaczone. Zauważmy, że już w motto książki Barthes zdradza zmianę swego rozumienia wizualności, jakie znamy jeszcze z *Retoryki obrazu*:

> Tekst nie ‘komentuje’ obrazów. Obrazy nie ‘ilustrują’ tekstu: każdy z nich był dla mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem, analogicznym do tej *zatraty sensu*, którą zen nazwa *satori*; splot tekstów i obrazów ma zapewnić obieg, wymianę takich znaczących, jak ciało, twarz, pismo i odczytywać w niej odwrót znaków[14].

Za główne cechy zachodniego dyskursu francuski semiotyk uznaje przedstawianie i analizowanie rzeczywistości[15]. Wschód tymczasem szuka „nie tyle symboli, ile pęknięcia w samej symboliczności”[16] – powie Barthes. Jak przekonuje, w Japonii – przypomnijmy, traktowanej metaforycznie – zachodzi przepracowanie dawnych kategorii, następuje swoisty „wstrząs sensu, rozdartego, wyczerpanego aż do niezastępowalnej pustki, kiedy to przedmiot nigdy nie przestaje być znaczący i godny pożądania”[17].

Na osobne omówienie zasługuje z pewnością szkic *Paczki*, jako szczególnie zbieżny z podejmowaną tu problematyką.

> Rzecz nie jest *czysta* – czytamy - na sposób purytański (dzięki poprawności, szczerości, obiektywności), ale raczej dzięki halucynacyjnemu dodatkowi (…) lub też cięciu, które zdejmuje z przedmiotu pióropusz sensu i odmawia jego obecności[18].

Rzecz japońska nie ma ramy czy konturu, „przedmiot nieoczekiwanie i zarazem rozważnie obraca wniwecz przestrzeń, w której jest usytuowany”[19]. W ikebanie istotny jest obieg powietrza, w arcydziele ruch pędzla, a „prawdziwą medytację semantyczną można zobaczyć już w najmniejszej paczce japońskiej”[20].

---

[13] Por. R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012, s. 115.

[14] Tamże, s. 5.

[15] Tamże, s. 7.

[16] Tamże, s. 9.

[17] Tamże, s. 10.

[18] Tamże, s. 61, podkr. R.B.

[19] Tamże.

[20] Tamże, s. 63.

Zachodzi tu niezwykłe uprzywilejowanie samego opakowania, które, jak wiemy, w kulturze Zachodu jest niemal nieistotne. Można tę uwagę potraktować jako metaforę relacji znaczące – znaczone:

> paczka nie służy już tylko do transportowania przedmiotu, ale sama staje się przedmiotem; opakowanie samo w sobie jest uświęcone jako rzecz drogocenna, chociaż nic nie kosztuje (…)[21].

Opakowanie, będąc ważniejsze od ukrywanego przezeń przedmiotu, staje się metaforą uprzywilejowania *signifiant.* Pudełko, powie Barthes, pełni niejako funkcję znaku: chroni i oznacza, odsyła w czasie. W efekcie

> przedmiot traci na istnieniu, staje się złudzeniem: od opakowania do opakowania znaczone umyka. (…) znaleźć przedmiot, który jest w pudełku, lub znaczone, które jest w znaku, oznacza odrzucić je[22].

Wysiłek dążenia ku znaczonemu nie wart jest więc podjęcia, to znaczące wymaga kontemplacji i uwagi.

Oddajmy teraz głos drugiemu partnerowi zapowiedzianego wyżej dialogu, a mianowicie *Światłu obrazu.* Niemal o dekadę późniejsze, stawia sprawę referencji w nieco innej perspektywie: po pierwsze, mamy tu do czynienia z ograniczeniem wyłącznie do fotografii; po drugie, uruchomiona zostaje nieobecna dotąd perspektywa śmierci. Jak wiemy, Barthes pisze *Światło obrazu* niejako w dwóch częściach: pierwsza poświęcona zostaje istocie Fotografii[23], w drugiej autor, przyjmując bardziej osobisty ton, nawiązuje do zdjęcia swojej zmarłej matki, z którą był bardzo związany.

> W odniesieniu do Fotografii - ogłasza Barthes - miałem pragnienia 'ontologiczne': chciałem za wszelką cenę dowiedzieć się, czym ona jest 'sama w sobie', jaka zasadnicza cecha odróżnia ją od całej wspólnoty obrazów. (…) A oto moje pierwsze odkrycie. To, co Fotografia powiela w nieskończoność, nastąpiło tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć. Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam. Fotografia jest Istnieniem Poszczególnym w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością, niewyróżniającą się i jakby głupią. Jest *tym właśnie* (…) co krótko mówiąc, stanowi: *Dotykalne*, Przypadkowe, Napotkane, Rzeczywiste w ich niewyczerpanym wyrazie (…)[24].

---

[21] Tamże, s. 65.

[22] Tamże, s. 67.

[23] Barthes celowo zapisuje słowo „Fotografia" dużą literą.

[24] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 11–14.

Tym, co zasługuje na szczególne podkreślenie w przywołanym fragmencie, jest przede wszystkim żywienie przez autora pragnień ontologicznych w stosunku do fotografii oraz uruchomienie kategorii przyległości, rzeczywistości i absolutnego istnienia. Wszystkie one prowadzą nas ku obecności referenta jako warunku koniecznego fotografii. Zdjęcie ponadto, jak wskazuje Barthes, jest przedłużeniem gestu wskazującego, – mówi: „to jest to, właśnie takie!"[25]. Powiedzielibyśmy zatem, że jest czystą desygnacją, nie może bowiem wykroczyć poza język czystego wskazania.

> Określone zdjęcie nigdy nie odróżnia się od swego przedmiotu odniesienia (od tego, co przedstawia), a przynajmniej nie odróżnia się natychmiast czy dla wszystkich[26],

a więc nie naśladuje przedmiotu, jak czynią to inne obrazy. Nie naśladuje, bo nim w istocie jest:

> Fotografia (…) ma w sobie coś z tautologii: fajka jest tu zawsze fajką, bezdyskusyjnie. (…) Fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie. (…) Jedno jest przyklejone do drugiego, całym ciałem[27].

To szyba i pejzaż, których nie można od siebie oddzielić bez zniszczenia jednego z nich. Oczywistym odniesieniem jest tu esej Michela Foucaulta *To nie jest fajka*[28]. Istota Fotografii wyłania się z „uporu przedmiotu odniesienia, aby wciąż trwać na tym samym miejscu"[29]. Interesująca jest też relacja Fotografii i znaku językowego, którą Barthes przedstawia następująco:

> [Fotografia] chciałaby może stać się równie okazała, pewna i szlachetna jak znak, co pozwoliłoby jej dostąpić godności języka. Ale aby zaistniał znak, musi istnieć wyróżnik oznaczający. Bez zasady wyróżnika zdjęcia są znakami, które nie przystają dobrze, *kwaśnieją* jak mleko. Niezależnie od tego, co ukazuje zdjęcie, i jak to czyni, jest ono zawsze niewidoczne: to nie zdjęcie widzimy. Krótko mówiąc, przedmiot odniesienia ściśle tu przylega[30].

Widzimy zatem tylko przedmiot odniesienia, referent, podczas gdy znaczące jest jak szyba. „Zatrzeć się jako medium, nie być już znakiem, ale rzeczą samą"[31] – napisze Barthes w innym miejscu tej książki.

---

[25] Tamże, s. 14.
[26] Tamże, s. 15.
[27] Tamże, s. 16.
[28] M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1996.
[29] R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 16.
[30] Tamże, s. 17, podkr. R.B.
[31] Tamże, s. 84.

„W Fotografii – powie semiotyk – obecność rzeczy (w pewnej minionej chwili) nigdy nie jest metaforyczna”[32]. Zdjęcie, jako emanacja przedmiotu odniesienia, poświadcza, że „to co widzę, naprawdę istniało”[33]. Fotografia potwierdza to, co przedstawia, sama z siebie jest poświadczaniem autentyczności (język, jako sztuczny twór, jest do tego niezdolny). Fotografia jest, innymi słowy, zaświadczeniem obecności[34].

> Nic nie może się przeciwstawić analogiczności Fotografii. – jasno stwierdza Barthes – (…) Realiści, do których należę i do których należałem już w chwili, gdy twierdziłem, że Fotografia jest obrazem bez kodu (choć oczywiście kody wpływają na odczytanie)[35], nie uważają wcale Fotografii za ‘kopię’ rzeczywistości, ale za *emanację rzeczywistości minionej*, za magię, nie sztukę. (…) Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania[36].

Bycie obiektem bierze więc górę nad przedstawieniem go, nad byciem jego reprezentacją.

Trzeci głos

Dodajmy do naszego dialogu, tworząc z niego tym samym rozmowę, trzeci głos. Przynależy on do autora „semiotyzującego”, bo co do tego, by nazwać go z pełnym przekonaniem semiotykiem, nie tylko ja mam spore wątpliwości. Jean Baudrillard, bo o nim mowa, w swoich *Słowach kluczach*, wyjaśnia:

> Przedmiot jest w moim przeświadczeniu słowem kluczem *par excellence.* Od samego początku opowiadałem się za perspektywą przedmiotową, dążąc do uwolnienia się z więzów problematyki podmiotu[37].

Jak dodaje, to przejście od prymatu produkcji do prymatu konsumpcji wysunęło problematykę przedmiotu na pierwszy plan. Jednakże tym, co francuskiego filozofa zajmuje, nie jest przedmiot sam w sobie, ale „dialog toczący się między przedmiotami, innymi słowy – system znaków i wypracowana przez nie składnia”[38]. Prowadząc swój wywód w terminologii lingwistyczno-semiotycznej, Baudrillard dodaje, że

---

[32] Tamże, s. 140.

[33] Tamże, s. 144 i 146.

[34] Tamże, s. 152–154.

[35] Por.: R. Barthes, *Retoryka obrazu*; R. Barthes, *Przekaz fotograficzny*, przeł. W. Michera wraz z zespołem, „Konteksty”, 2014 rok LXVIII, nr 3–4 (306–307).

[36] R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 157–158, podkr. autora.

[37] J. Baudrillard, *Słowa klucze*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 9.

[38] Tamże.

> świat [przedmiotów – przyp. K.M.] dostał się pod panowanie znaków, za sprawą których nic już nie dzieje się tak prosto, znak bowiem zakłada zawsze usunięcie samej rzeczy. Przedmiot desygnował zatem nie tylko świat rzeczywisty, ale zarazem jego nieobecność, a zwłaszcza nieobecność podmiotu[39].

Jak stwierdza, przedmiot podważa postulaty samej semiologii, gdyż

> przedmiot-znak, w obrębie którego funkcjonują wzajemnie na siebie oddziałujące rozmaite typy wartości, jest o wiele bardziej wieloznaczny niż znak językowy[40].

Przedmiot ponadto, zdaniem Baudrillarda, jest z jednej strony pośrednikiem, ale z drugiej, z uwagi na swój bezpośredni charakter, owo pośredniczenie zaburza. Nigdy nie jest uchwytny do końca, wymyka się.

Baudrillard zabiera także, jak wiemy, głos w kwestii problematyki dotyczącej *stricte* fotografii. Celowo pomijając te z jego prac, które dotyczą obrazu cyfrowego, epoki digitalizacji i *simulacrum*, przypomnę rozważania francuskiego filozofa obejmujące złożony problem relacji obrazu fotograficznego i obiektu.

> Cud fotografii oraz jej tak zwanego obiektywnego obrazu polega na tym, że ukazuje ona całkowicie nieobiektywny świat. Paradoksem jest to, że obiektyw pokazuje świat pozbawiony obiektywizmu[41]

– stwierdza na początku eseju *Fotografia, czyli świetlny zapis*. Nazywa w nim fotografię najczystszym i zarazem najbardziej sztucznym przedstawieniem obrazu. Jak to możliwe? Wynika to z dwóch przeciwstawnych tendencji w rozwoju fotografii – z jednej strony dąży się do jej estetyzacji i – wspomnianej na początku naszych rozważań – ulega pokusie „ubierania" jej w kolejne „płaszcze" znaczeń, z drugiej strony na przekonaniu, że fotografia przedstawia obiekt takim, jakim jest w rzeczywistości. Wedle Baudrillarda, jak się zdaje, inaczej niż chciałby Barthes, fotografia

> dokonuje materialnego przełożenia braku rzeczywistości. (…) Tak rozumiana fenomenologia braku rzeczywistości zazwyczaj nie jest możliwa do osiągnięcia. W klasycznym ujęciu to podmiot oświetla przedmiot. Podmiot jest nadmiernie oślepiającym źródłem światła[42].

Fotografia tymczasem „przefiltrowuje" siłę oddziaływania podmiotu, umożliwiając tym samym „ujawnienie magii obiektu"[43]. Odwołując się do

---

[39] Tamże, s. 10.

[40] Tamże, s. 11.

[41] J. Baudrillard, *Fotografia, czyli…*, s. 380.

[42] Tamże, s. 381.

[43] Tamże.

Platona, Baudrillard dodaje, że fotografia, jako światło[44], emanuje z dwóch źródeł: obiektu i spojrzenia, zatem siła podmiotu ulega w niej redukcji. Więcej nawet, autor *Ameryki* powie, że

> w wypadku fotografii niczego nie widzimy. To obiektyw 'widzi' rzeczy. (…) Nigdy nie znajdujemy się w realnej obecności z obiektem. Pomiędzy rzeczywistością i obrazem nie ma możliwości wymiany. (…) W fotografii – pisze dalej – zawsze mówimy o znikaniu obiektu: wcześniej był, ale teraz już go nie ma. (…) Po drugiej stronie obiektywu znika też podmiot. Każda klatka jednocześnie zamyka realną obecność i obiektu, i podmiotu[45].

Z przytoczonych tu uwag wynika, po pierwsze, stwierdzenie dominującej pozycji podmiotu względem obrazu, a po drugie sprawczość obiektywu i wzajemne zanikanie podmiotu i obiektu w „pracy" fotografii. Takie swoiste zawieszenie zdaje się być zbieżne z ontologicznymi rozważaniami Barthes'a znanych ze *Światła obrazu,* ale także – biorąc pod uwagę opozycję: podmiot-przedmiot – z ustaleniami filozofów ontycznych, o których niżej.

> Aby zrobić zdjęcie danego obiektu – napisze Baudrillard w innym swoim szkicu – trzeba go najpierw pozbawić wszystkich jego wymiarów: wagi, wypukłości, zapachu, głębi, czasu, ciągłości oraz oczywiście znaczenia. Owo odcieleśnienie stanowi cechę, jaką musimy zapłacić za (…) siłę fascynacji, jaką nabywa obraz, oraz bycie medium czystej przedmiotowości i transparentności na subtelne formy uwodzenia[46].

W eseju tym Baudrillard przekonuje, niejako paralelnie do Barthes'a, że warunkiem jest pozbawienie obiektu „pióropuszu sensu", powstrzymanie się od pragnienia nadawania mu znaczeń.

> Trzeba zrobić miejsce dla cichego współdziałania pomiędzy obiektem i obiektywem, obrazem i technologią, fizycznymi właściwościami światła i metafizyczną złożonością technicznego oprzyrządowania, bez wikłania w to wyobrażeń czy znaczeń. Od tego jest obiekt, który nas widzi i który o nas śni. To on nas odzwierciedla i wymyśla. Oto podstawowa zasada. Magia fotografii polega na tym, że to obiekt wykonuje całą pracę[47].

Taka zmiana optyki i odwrócenie relacji podmiot-przedmiot, a także postulat, by zrezygnować z wikłania obiektu w znaczenia, prowadzi nasze rozważania wprost do ostatniego ich punktu, a mianowicie do naszkicowa-

---

[44] Foto-grafia: pisanie światłem.

[45] Tamże, s. 383.

[46] J. Baudrillard, *Iluzja nie stanowi opozycji wobec rzeczywistości*, przeł. B. Jabłońska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów…*, s. 431. Podstawa przekładu: J. Baudrillard, *For Illusion Isn't The Opposite of Reality,* [w:] P. Weibel (red.), *Fotografien, Photographies, Photographs*, Ostfildern – Ruit 1999.

[47] Tamże, s. 439.

nia wybranych założeń leżących u podstaw myśli przedstawicieli współczesnego „zwrotu ku rzeczom" i do uczynienia zadość zapowiedzi zwartej w tytule tego tekstu, a więc do próby umieszczenia Barthes'owskiej ontologii obrazu w kontekście owego zwrotu.

Zwracanie się ku rzeczom

Niemożliwym jest tu wyczerpujące i rzetelne omówienie złożonej idei współczesnego tak zwanego zwrotu ku rzeczom, na szczęście jednak nie jest ono, jak sądzę, konieczne. Na potrzeby prowadzonych rozważań wystarczyć winno wskazanie najważniejszych ustaleń przedstawicieli owego zwrotu i odniesienie ich do przywołanej wyżej koncepcji Barthes'a. Mam tu na myśli nurty współczesnej humanistyki zorientowanej ontycznie, a więc *object-oriented philosophy* i *object-oriented ontology*. Nurty te zakładają odwrót od (post)kantowskiej epistemologii określanej mianem przewrotu kopernikańskiego i – tym samym – od tak zwanych filozofii dostępu, definiujących dostęp umysłu poznającego do poznawanego świata. Jest to fundamentalna kwestia dla w zasadzie wszystkich autorów zgromadzonych wokół zwrotu materialnego, dokonującego się na gruncie realizmu spekulatywnego[48]. „Począwszy od Kanta, o ile nie wcześniej, – powie Olsen – ontologia negowała jakikolwiek bezpośredni dostęp do rzeczy"[49]. Odwołując się do ustaleń metafizycznego realizmu, współcześni badacze zaproponowali stanowisko, które nazwali realizmem spekulatywnym. Głównym inicjatorem był Francuz Quentin Meillassoux, który filozofii kantowskiej i pokrewnym nadał nazwę korelacjonizmu jako zakładających przepaść między światem człowieka a światem samym w sobie. Swoje – przeciwstawne mu stanowisko – nazwał właśnie „realizmem spekulatywnym". Realizm „spekulatywny" – jak pisze Szymon Wróbel w *Przedmowie do polskiego wydania* – zaprosił nas do myślenia w kategoriach ontologicznych, a nie epistemologicznych, w kategoriach, w których „pojęcie przedmiotu wyprzedza pojęcie podmiotu"[50]. Przedmiot został więc usytuowany w centrum namysłu badawczego.

---

[48] Koniecznym jest pewne rozstrzygnięcie terminologiczne, wedle którego nie wolno traktować synonimicznie: „zwrotu ku rzeczom" (w ujęciu fenomenologicznym), „zwrotu przedmiotowego" (w domyśle: referencyjnego) i – pozostającego wobec tych dwóch w opozycji – „zwrotu materialnego". „Zwrot ku rzeczom" rezerwujemy dla fenomenologii i inspirowanej nią semiotyki, w odróżnieniu od zwrotu materialnego, odnoszonego do realizmu spekulatywnego.

[49] B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013, s. 143.

[50] S. Wróbel, *Przedmowa do polskiego wydania: Otchłań przedmiotu. O filozofii, która nie jest już strażniczką bytu,* [w:] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. XIV.

> Oto istota realizmu spekulatywnego – twierdzi Wróbel – byt jest wypowiadany przez myśl, która nie boi się wejść w konflikt ze zdrowym rozsądkiem doświadczenia potocznego (stąd nazwa spekulatywny), ale w myśleniu wymyka się myśli. Realizm spekulatywny to realizm, który nie jest już realizmem naiwnym: rzeczy nie istnieją w tej postaci, w jakiej się nam jawią w doświadczeniu potocznym, zmysłowym, ale realizmem doświadczającym procesu stawania się bytu, to jest wyłaniania się aktualności z przestrzeni wirtualności[51].

Graham Harman, realista spekulatywny, reprezentujący – jak sam mówi – jego odłam zwracający się ku przedmiotom, wprost odwołuje się do fenomenologii i konstatuje: 1) filozofia winna ujmować rzeczy takimi jakimi są, do niczego ich nie redukując; 2) napięcia występujące między przedmiotami stanowić mogą „model" do wyjaśniania wszystkiego, co istnieje; 3) propozycja zwrócenia się ku przedmiotom może być bardzo użyteczna dla współczesnej humanistyki[52]. Jak zostało wspomniane, nie miejsce tu na rozbudowane rozważania na temat reprezentantów zwrotu ku rzeczom i realizmu spekulatywnego. Poświęćmy jedynie kilka słów myśli B. Olsena, jako tego, którego koncepcja zdaje się najlepiej korespondować ze znacznie wcześniejszą myślą Barthes'a. Olsen mianowicie postuluje, by od językowo-tekstualnej kolonizacji przedmiotów wrócić do ich autonomii i zdolności generowania znaczeń. Zajmuje go zwłaszcza kwestia wewnętrznego materialnego znaczenia rzeczy i krytyka tekstualnego językoznawczego redukcjonizmu. W konsekwencji zgłasza potrzebę ukonstytuowania nowej ontologii: ontologii rzeczy, która odpowiedziałaby na pytanie o to, czym one są i stanowiłaby przyczynek do „powrotu do rzeczy" we współczesnej myśli humanistycznej, a także z całą stanowczością koncentrowałaby swe wysiłki badawcze na „rzeczowość rzeczy". Krytykując tekstualny i językoznawczy redukcjonizm, archeolog eksponuje wewnętrzne znaczenie rzeczy, można by powiedzieć, immanentne, niezależne od narzucanych im znaczeń i sensów przez ludzi i ich interpretacje. Olsen diagnozuje swoistą dematerializację świata materialnego, niejako chęć odebrania rzeczom / przedmiotom ich podstawowej, konstytutywnej cechy bycia rzeczą materialną właśnie. Zwrot tekstualny w rzeczy kazał widzieć reprezentację czegoś innego, rozumieć ją jako tekst, narrację i symbol domagający się interpretacji. Na temat poststrukturalizmu i jego optyki postrzegania rzeczy Olsen wypowiada się jednoznacznie, używając barwnych określeń, dla przykładu pisze o „poststrukturalistycznej kampanii", „mantrze tekstualizmu", „pisaniu rzeczy" czy ich „kolonizacji

[51] Tamże, s. XVII.

[52] G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, s. 196–197.

przez tekst". W ramach tej optyki tworzone są biografie i narracje przedmiotów, a znaczenie jest pojmowane nieesencjonalnie. Cechy te, twierdzi Olsen, poststrukturalizm dzieli z wcześniejszym strukturalizmem, podobnie zresztą jak

> koncepcję języka (lub tekstu) jako konstytuującego 'modelowy świat' dla jakiegokolwiek systemu sygnifikacji – oraz – niechęć wobec dominującego stanowiska kartezjańskiej ontologii utożsamiającej byt (i 'ja') ze świadomością[53].

Jak zauważa autor *W obronie rzeczy*, wpływ strukturalizmu i poststrukturalizmu na postrzeganie kultury materialnej był bardzo znaczący. „Językowość" strukturalizmu i „tekstualność" poststrukturalizmu mają „poważne konsekwencje ontologiczne"[54]. Ofiarami – jak sam pisze – padły figura autora i struktura. Ten pierwszy zostaje zdecentralizowany, jako że to czytelnik staje się wytwórcą znaczenia. Poststrukturalizm przynosi ze sobą także koncepcję śladu, różnicy i intertekstu, przez Olsena szczególnie akcentowane. Poliwalencja nieskończonych relacji między tekstami prowadzi do „ontologicznego zerwania, negując każdy ścisły podział na świat i tekst"[55]. Zanegowane zostaje rozróżnienie na rzeczywistość i jej tekstową reprezentację. To ontologia „nieograniczonego tekstu"[56]. Poststrukturalizm – powie Olsen – „rozpoczął tekstualną (i językową) kolonizację rzeczy"[57]. Nowy postulat zawiera się w propozycji, by uznać inność i materialność rzeczy jako tych, które otwierają dostęp do innego rodzaju doświadczenia, nie zawsze ściśle powiązanego z językiem.

Próba zestawienia i głos czwarty

Zdając sobie sprawę z faktu, że związki w pełni semiologicznej, a więc pozostającej w mniejszej bądź większej korelacji z lingwistyką, koncepcji Barthes'a, z postulatami filozofów ontycznych to w znacznym stopniu związki polemiczne, opowiadać się będę nadal za podejmowaniem prób ich zestawiania. Nie na zasadzie szukania na siłę analogii i paraleli, nie dla upartego wykazywania ich zbieżności i odpowiedniości. Takie działanie byłoby bowiem ze szkodą dla obu „stron", a przede wszystkim obnażyć by mogło

---

[53] B. Olsen, *W obronie rzeczy…*, s. 69.
[54] Tamże, s. 73.
[55] Tamże, s. 76.
[56] Tamże, s. 76.
[57] Tamże, s. 94.

niewiedzę tego, kto pokusiłby się na taki krok. Czy jednak całkiem bez *znaczenia* (sic!) jest fakt, że Barthes'owski głos wołający o „zdjęcie z przedmiotu pióropuszu sensu" współbrzmi z postulatem konieczności „powrotu do rzeczy"? By być precyzyjnym, nie lokuję koncepcji Rolanda Barthes'a w ramach zwrotu ku rzeczom, a tym bardziej w ramach tzw. zwrotu materialnego i realizmu spekulatywnego. Byłoby to nie do przyjęcia. Zamiarem moim jest wskazanie występujących u Barthes'a pewnych intuicji, znacznie wyprzedzających „pojawienie się" na mapie historii współczesnej filozofii tzw. filozofii ontycznych oraz podjęcie próby umieszczenia myśli „ontologicznej" francuskiego semiotyka w kontekście (czy: wobec) zwrotu ku rzeczom. Oddajmy, kierowani chęcią znalezienia wspólnej płaszczyzny rozważań, głos kolejnej stronie naszej dyskusji:

> Tylko niestrudzony obiektyw, oczyszczając przedmiot z moich przyzwyczajeń i przesądów, ze wszystkich zanieczyszczeń duchowych, w które obfituje moja percepcja, może ukazać go w stanie dziewiczym i przedstawić go mym zmysłom i memu umiłowaniu. (…) Każdy obraz powinien być odczuty jako przedmiot i każdy przedmiot jako obraz[58].

– André Bazin. 1945 rok.

"To Remove the Flourish of Meaning from the Object"[59]. Roland Barthes's ontology of images in the context of object-oriented humanities

Summary

The article discusses textual and semantic domination over an object. In the semiotic view, this issue is described as the ontology of a sign. When seen as a signed-structure, one can perceive an image in terms of both semiotics and contemporary object-oriented philosophy. The first perspective is described in the paper mainly in reference to Barthes's arguments. The author refers to his *Empire of Signs* and *Camera*

[58] A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, przeł. B. Michałek, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia…*, s. 425–426. Przedruk za: *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, Warszawa Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, s. 9–17.

[59] R. Barthes, *Empire of Signs*, transl. R. Howard, Hill and Wang, The Noonday Press, New York 1992, s. 43.

Lucida in order to indicate how an image can be considered in relation to an object. Jean Baudrillard's deliberations introduce another view to the discussion. The next part of the article presents the main theses of object-oriented philosophy as an important concept in contemporary humanities and its "skirmish" with the issue of the object. The author, holding the semiotic view, tries to show Barthes's concepts and arguments as compatible, to some extent, with contemporary ones.

Jakub Kornhauser

Roland Barthes, czyli nieciągłość obiektów samotnych i przerażających

Powinowactwa wczesnej myśli Rolanda Barthes'a ze współczesnymi kulturoznawczymi koncepcjami spod znaku „zwrotu ku rzeczom" czy „powrotu rzeczy"[1] są wyraźnie zainspirowane teoriami rozwijanymi przez poetycką awangardę pierwszych trzech–czterech dekad dwudziestego stulecia. W szkicu *Czy istnieje pisanie poetyckie*, jednym z głośnych esejów z debiutanckiego zbioru *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne* z 1953 roku, Barthes dowodzi znaczących przeobrażeń w powojennym, a więc post- czy neoawangardowym języku poetyckim. Co istotne, główny nurt poezji – nie tylko francuskiej, ale szerzej: europejskiej – sytuuje w tradycji zapoczątkowanej przez Arthura Rimbauda, który to bezpośrednio wpłynął na francuskich awangardzistów, ze szczególnym uwzględnieniem czołowych przedstawicieli surrealizmu, w sposób naturalny podążających drogą wytyczoną przez kubistów (Guillaume'a Apollinaire'a, Pierre'a Reverdy'ego czy Maxa Jacoba) i dadaistów (Jeana Arpa, Tristana Tzarę). Tę awangardową oś odniesień uzupełniają powojenne eksperymenty w jawny sposób odwołujące się do najważniejszych odkryć doktryny surrealistycznej. Dla Barthes'a bowiem najważniejszą modyfikacją w obowiązującej charakterystyce „pisania poetyckiego" jest, jak sam to nazywa, przejście od „poezji klasycznej" do „poezji współczesnej", a zatem, co można wywnioskować z wcześniejszych

[1] Mam na myśli ogół zjawisk w dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznej filozofii, a także antropologii, socjologii i kulturoznawstwie, które koncentrują się na przyznaniu większej rangi przedmiotom (materialnym bądź nie) w kontekście ich relacji z otoczeniem. Zainteresowanie to wzmogło się w ostatnich dekadach, owocując wieloma istotnymi publikacjami. Za najważniejsze podsumowanie powyższych teorii może uchodzić monografia Bjørnara Olsena *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

uwag, do poezji „postsurrealistycznej". „Poezja klasyczna", zauważa autor *S/Z*, „była postrzegana tylko jako ozdobna odmiana prozy (…), nigdy jako inny język"[2], dlatego też nie mogła funkcjonować jako byt odrębny, niepodległy w swojej „nieredukowalnej jakości"[3]. Owa jakość wiąże się bezpośrednio z autonomizacją słowa, które z, by tak rzec, „ozdobnika drugiego stopnia" (opakowania dla zawartości semantycznej), staje się materialnym bytem, specyficznym obiektem podważającym relację między desygnatem a jego określeniem. Inaczej mówiąc, w epoce klasycznej słowo było „zaledwie znakiem jakiejś rzeczy"[4], w poezji „współczesnej" – jest rzeczą samą.

To przeobrażenie obiektu stanowi najważniejszy punkt styczny wczesnych teorii Barthes'owskich z późnymi esejami czołowej postaci surrealizmu – André Bretona. Przekonanie o fizykalnej, przedmiotowej naturze słowa, wyrażone wprost lub tylko domyślne, odnajdziemy w wielu sygnowanych przez Bretona manifestach surrealizmu, w tym w *Surrealizmie w swoich dziełach żywych* z tegoż samego, 1953 roku. Ta koincydencja nie musi być tylko zbiegiem przypadku czy synchronizacją myśli obydwu teoretyków, a nawet gdyby tak było, stanowiłoby to tylko kolejny dowód na nośność surrealistycznej kategorii „przypadku obiektywnego", a więc przypadku „wywołanego" czy „zewnętrznie sterowanego"[5]. Nie bez przyczyny za istotniejszą osobowość poetycką uznaje Barthes w swoim eseju René Chara, którego powojenne tomy poetyckie służą mu za egzemplifikację szczególnych właściwości „poezji współczesnej". Relacja między postformalistyczną myślą Barthes'a a teoriami surrealizmu, jaką bez trudu daje się odczytać z przywoływanego eseju, wskazuje jednak na znacznie donioślejsze strategie obiektocentryczne, rozwijające się z jednej strony w sztuce neoawangardowej i konceptualnej, z drugiej – w badaniach kulturowych wyrastających ze strukturalizmu.

Chciałbym przytoczyć w tym punkcie zawęźlenia kilku perspektyw badawczych dłuższy fragment szkicu *Czy istnieje pisanie poetyckie*, ponieważ wydaje mi się on trafną ilustracją postawy, którą w innym tekście nazwałem „postawą surrealistyczną"[6], a która, jak sądzę, łączy ze sobą inspirację surrealizmem (w praktycznym jego wymiarze, ale przede wszystkim, jeśli chodzi o odkrycia programowe) oraz podążającym za tym zainteresowaniem teo-

---

[2] R. Barthes, *Czy istnieje pisanie poetyckie?*, [w:] tegoż, *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*, przeł. K. Kot, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 50.

[3] Tamże, s. 50-51.

[4] Tamże, s. 52.

[5] Kategoria wprowadzana przez Bretona w wielu manifestach, w tym w *Manifeście surrealizmu* z 1924 roku.

[6] J. Kornhauser, *Postawa surrealistyczna, czyli w stronę „nowej, krytycznej hermeneutyki"*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2014, nr 24 (44), s. 55-69.

riami dowartościowującymi obiekty (przedmioty, rzeczy), a kwestionującymi tradycyjnie rozumianą dominację podmiotu:

> Nieciągłość nowego języka poetyckiego wprowadza naturę przerywaną, która odsłania się jedynie blokami. W momencie, w którym wycofanie się funkcji sprowadza noc na związki światowe, wywyższone miejsce w dyskursie zajmuje obiekt: współczesna poezja jest poezją obiektywną. Natura staje się nieciągłością obiektów samotnych i przerażających, ponieważ w związkach jedynie potencjalnych; nikt nie obdarza ich uprzywilejowanym sensem, funkcją czy zadaniem, nie nadaje im hierarchii, nie sprowadza ich do znaczenia postawy myślowej lub intencji (…). Eksplozja słowa poetyckiego stwarza przedmiot absolutny; natura staje się pasmem pionów, obiekt nagle wznosi się, nadmuchany wszystkimi swoimi możliwościami: może jedynie wytyczać świat niewypełniony i przez samo to straszny. Owe słowa-przedmioty bez więzi zdobione całą mocą swej eksplozji, których czysto mechaniczna wibracja osobliwie dotyka słowa sąsiedniego, by zaraz znieruchomieć – te słowa poetyckie wykluczają ludzi[7].

Idąc tropem zarysowanym przez Barthes'a, główną problematyką poezji – „poezja współczesna" jest zdublowana pojęciem „poezji obiektywnej" (a więc: przedmiotowej) – zdaje się nie tyle samo zainteresowanie przedmiotami, co intensywny proces podniesienia ich do rangi głównych elementów rzeczywistości tekstowej, który odbywa się przy jednoczesnej degradacji podmiotu. Proces ten plasuje się po stronie „perspektywy surrealistycznej" i przypomina rejestrowanie konstelacji przedmiotów równocześnie „potencjalnych" i „absolutnych", niematerialnych (istniejących w sferze tekstowej) i materialnych (właśnie poprzez swój tekstowy charakter). Warto zwrócić uwagę, w jak systematyczny i dobitny retorycznie sposób Barthes buduje wizję „nieciągłości obiektów samotnych i przerażających", które przejmują kontrolę już nad otoczeniem: barwne i mocne wizje kolejnych eksplozji oraz ogromniejącego obiektu, który ogranicza przestrzeń zarezerwowaną wcześniej dla człowieka, świadczą w oczywisty sposób o przejściu ze stanowisk czysto strukturalistycznych (autonomizacja słowa poetyckiego) w stronę refleksji antropologicznej (obiekt eliminuje podmiot). To przedmiot „wytycza świat", wyznacza jego granice i rządzące nim reguły. Co ważne, owa „samotność" (samowystarczalność od mechanizmów sterowania przez człowieka) i „nieciągłość" (będąca efektem tej zmiany) są przerażające, ale tylko w kontekście „starej natury", podporządkowanej władzy podmiotu. „Straszność" wynika z faktu „niespełnienia semantycznych oczekiwań"[8], która najpełniej realizowana jest właśnie w surrealizmie.

---

[7] R. Barthes, *Czy istnieje pisanie poetyckie?*, s. 57–58.

[8] R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1–2, s. 247–251.

Zatem przestrzeń (jak pisze Barthes – „natura") tekstu powinna być tu powiązana z nadrzeczywistością, która w istocie tworzona jest niejako „na bieżąco" przez transformujące się przedmioty. Barthes pojmuje obiekty jako byty zinterioryzowane w tekście, słowa, które zostały oderwane od desygnatów i same przejmują ich materialny charakter. Dzięki temu, podkreśla autor *S/Z*, obiekt staje się rezerwuarem nieskończonych możliwości i transfiguracji. W tym tkwi właśnie owa dialektyka istnienia i nieistnienia, materialności i niematerialności, ożywienia i nieruchomienia, o której pisze Breton we wspominanym wcześniej szkicu *Surrealizm w swoich dziełach żywych*, podsumowującym *de facto* międzywojenne dokonania surrealistów. Autor *Nadji* – jak gdyby analogicznie do Barthes'a ze *Stopnia zero pisania* – podkreśla tu rangę „surrealistycznej świadomości przedmiotów" w aspekcie obrazowania poetyckiego oraz podtrzymuje swoją wiarę w moce ewokacyjne obrazu poetyckiego zbudowanego na fundamencie emancypujących się obiektów. Jak pisze Breton:

> Postawa surrealizmu wobec natury jest wyznaczona przede wszystkim przez jego podstawowe pojęcie obrazu poetyckiego. Wiadomo, że w warunkach krańcowego rozluźnienia surrealizm widział znacznie lepsze niż w krańcowej koncentracji umysłu możliwości otrzymania pewnych błysków z połączenia dwóch elementów rzeczywistości należących do kategorii tak od siebie odległych, że rozum by się nie zgodził zetknąć ich ze sobą i że trzeba się na moment wyzbyć wszelkiego ducha krytycznego, aby dopuścić do ich konfrontacji[9].

Pytanie, czy w tej schyłkowej dla surrealizmu perspektywie obraz poetycki potrafi jeszcze wywołać wrażenie defamiliaryzacji i „rozruszania" rzeczy[10] chciałbym pozostawić otwarte. Co jednak ważne i wciąż aktualne, rozum (racjonalność jako podbudowa prymatu człowieka) nie wyzbywa się roli „czarnego charakteru" blokującego możliwość działania przypadku i wzniecania rewolucji słów (Barthes pisze o „eksplozjach" słów), a w konsekwencji – wzmocnienia statusu przedmiotów. Koncentracja umysłu przeciwstawiana jest przez Bretona swobodzie skojarzeń i wyobraźniowym kryptogramom, a więc czemuś, co w ujęciu Barthes'a utożsamiane jest z nieciągłą naturą przedmiotów i konstytuowanej przez nie przestrzeni. Jedynie w wyniku „krańcowego rozluźnienia umysłu" możemy mówić o powołaniu reguły nadrzeczywistości. Z konfrontacji, a więc „zwarcia"

---

[9] A. Breton, *Surrealizm w swoich dziełach żywych* [1953], [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka twórcza. Antologia*, oprac. i przeł. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 234–235.

[10] Charakterystyczne dla formalizmu rosyjskiego kategorie zaproponowane przez Wiktora Szkłowskiego w esejach *Sztuka jako chwyt* [1917] oraz *Forma i materiał sztuki* [1923].

przedmiotów (Barthes pisze o „wibracji" między sąsiednimi obiektami) wyłania się nowa, niespodziewana jakość.

Paradoks podwójnej rzeczywistości (świata przedstawionego w tekście, czy szerzej: realizującej się w ten sposób nadrzeczywistości oraz świata rzeczywistości zewnętrznej), a co za tym idzie, podwójnego statusu przedmiotów (materialnego i tekstowego) problematyzowany jest w tym okresie nie tylko przez Bretona i surrealistów oraz teoretyków korzystających z dorobku formalizmu, takich jak młody Barthes, ale również przez filozofów osadzonych w myśli fenomenologicznej. W swoich rozważaniach nad fenomenem wyobraźni również Jean-Paul Sartre pochyla się nad rolą przedmiotów w procesie obrazowania[11]. Gdy spojrzeć na fragment *Wyobrażenia*, wczesnej, „zadłużonej" wobec fenomenologii Gastona Bachelarda i Henriego Bergsona, rozprawy Sartre'a pochodzącej z 1940 roku, można łatwo wychwycić charakterystyczny passus:

> Nie ma świata obrazów różnego od świata przedmiotów. Każdy przedmiot, czy to przedstawiany przez postrzeżenie zewnętrzne, czy jawiący się zmysłowi wewnętrznemu, może funkcjonować jako realność obecna lub jako obraz, zależnie od wybranego punktu odniesienia. Dwa światy, wyobrażony i rzeczywisty, są konstytuowane przez te same przedmioty; zmienia się tylko zgrupowanie i interpretacja tych przedmiotów[12].

Tylko w tym krótkim fragmencie, który nie jest poświęcony przecież zagadnieniu obrazowania surrealistycznego, Sartre stawia kilka sformułowań fundamentalnych dla tej problematyki. Definiuje dualistyczną naturę przedmiotu analogicznie do Bretona i Barthes'a, obsadzając go w roli podstawowego składnika „świata wyobrażonego", który moglibyśmy utożsamić z nadrzeczywistością czy ze światem tekstowym „poezji obiektywnej". Wskazuje na jego pierwotny, „rzeczywisty" kontekst, aby uwypuklić proces nieustannej transpozycji obiektu do „sfery obrazu". W końcu podkreśla zmianę kontekstu przedmiotów w nowej przestrzeni, odwołując się przy tym do surrealistycznych prawideł obrazowania. Odmienne „zgrupowanie" to nic innego, jak Bretonowskie „zderzenie" heterogenicznych obiektów, „krótkotrwałe zwarcie" dwu biegunów rzeczywistości, czy też Barthes'owskie „eksplozje słowa poetyckiego". Dialektyka porządku wyobrażonego i realnego zaciera się w podwójnym statusie przedmiotu – jak podkreśla Sartre, to „te same przedmioty" konstruują obydwa porządki. Zniesienie

[11] Skądinąd Barthes będzie się odwoływał do wczesnych rozpraw Sartre'a w kontekście rozważań o sensie, znaczeniu i in. już w *Mitologiach.*

[12] J.P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012, s. 43.

bariery między tym, co wyobrażone, a tym, co istniejące realnie, daje możliwość zbudowania przedmiotów o niejasnym statusie. Z jednej strony są one składnikami obrazów poetyckich i jako takie funkcjonują w obrębie nadrzeczywistości (rozumianej jako przestrzeń tekstu poetyckiego – Barthes'owskiej „poezji obiektywnej"), z drugiej natomiast wychodzą poza tekst, przeobrażając się w materialne instalacje, rzeźby czy kolaże. Jak zauważa odnośnie do tego aspektu Krystyna Janicka:

> Rozszerzenie przez nadrealizm pojęcia «przedmiot» na przedmioty niefizyczne, niematerialne, to jest na przedmioty psychiczne, mentalne, obecne w umyśle bądź zrodzone przez podświadomość i pragnienie (lub podświadome pragnienie) w wyobraźni lub marzeniu sennym korespondowało – jak wiemy – z jego teorią obrazu poetyckiego i modelu wewnętrznego w malarstwie[13].

Wysnuta przez Bretona z pism Sigmunda Freuda kategoria „modelu wewnętrznego" w interesujący sposób redefiniuje naturę przedmiotu. Stanowiłby on w tym kontekście rezultat eksterioryzacji wytworów wyobraźni, podświadomości lub działania przypadku, ale bez konieczności ich materializacji w rzeczywistości świata realnego. „Model wewnętrzny" przypomina tym samym przedmiot jednocześnie wyobrażony i skonkretyzowany, ale w innej niż codzienność przestrzeni. Co za tym idzie, również przestrzeń języka oraz tekstu poetyckiego funkcjonowałaby kontradyktoryjnie. Z jednej strony byłaby materialnym elementem rzeczywistości świata realnego, z drugiej natomiast stanowiłaby przejaw niematerialnej przestrzeni nadrzeczywistej. Barthes, który pisze o słowie jak(o) o przedmiocie materialnym, odnosi się właśnie do tej dialektyki:

> Każde słowo poetyckie staje się (…) przedmiotem nieoczekiwanym, puszką Pandory, z której ulatują wszystkie możliwości języka; jest więc wytworem spożywanym ze specjalną ciekawością, rodzajem sakralnego smakołyku[14].

Tego rodzaju powinowactwa i wzajemne odniesienia widoczne są również w innych tekstach Bretona i Barthes'a. W wydanych w 1957 roku *Mitologiach* autor *Imperium znaków* w kilku miejscach wraca do rozpoczętych cztery lata wcześniej rozważań na temat „poezji obiektywnej" i statusu przedmiotów. Na zakończenie drugiej (i ostatniej) części książki, zatytułowanej *Mit dzisiaj*, notuje:

> Przez poezję rozumiem, w sposób bardzo ogólny, poszukiwanie sensu rzeczy, którego nie da się wyalienować (…). Nie możemy przekroczyć niesta-

[13] K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, PWN, Warszawa 1969, s. 259–260.
[14] R. Barthes, *Czy istnieje pisanie poetyckie*, s. 56.

bilnego ujmowania rzeczywistości; nieustannie błądzimy między przedmiotem a jego demistyfikacją, niezdolni do ujęcia jego całości: bo jeśli zgłębiamy przedmiot, to uwalniamy go, ale też niszczymy; jeśli pozostawimy mu jego ciężar, ocalimy go, ale pozostanie on nadal zmistyfikowany[15].

Stwierdzenie to, które postawione jest niejako w „wygłosie" książki, jako podsumowanie stojącej za nią idei, dobrze współgra z doświadczeniem surrealizmu. Owo „niestabilne ujmowanie rzeczywistości" jest bezpośrednim odwołaniem do poziomu nadrzeczywistości, a nawiązanie to jest poparte uwagą o niemożności całościowego oglądu rzeczy. Najważniejsze jest ostatnie zdanie przytoczonego cytatu: wskazuje na nieporozumienie, jakie stoi u podstaw relacji człowieka z przedmiotem. Rzeczywistość człowieka uniemożliwia przedmiotom pełną emancypację, bowiem zawsze wiązałaby się ona z utraceniem uprzywilejowanej roli przez podmiot. Stąd „ukrywanie się przedmiotów" czy owa, jak pisze Barthes, „mistyfikacja". Tę samą koncepcję rozwija w swoim kluczowym dla tej problematyki eseju *Kryzys przedmiotu* (z 1936 roku) André Breton, zauważając, że zadaniem estetyki surrealistycznej jest stworzenie odpowiednich warunków,

(…) aby zdjąć zakaz wynikający z nieznośnego powtarzania się tych przedmiotów, które codziennie napraszają się naszym zmysłom i zniewalają nas do uważania za iluzoryczne wszystkiego, co może istnieć poza nimi (…). Jest rzeczą ważną wzmocnić za wszelką cenę środki obrony naszej wrażliwości przed najazdem rzeczy, którymi ludzie posługują się raczej z przyzwyczajenia niż z potrzeby. Tutaj tak samo, jak gdzie indziej, trzeba osaczyć bestię nawyku. Te środki istnieją: zdrowy rozsądek nie potrafi tyle dokazać, aby świat konkretnych przedmiotów, na którym opiera się jego odrażająca władza, nie był źle strzeżony, ze wszystkich stron podminowany[16].

Oprócz klasycznego już – o czym pisałem powyżej – wątku kwestionującego dominację rozumu, pojawia się tu ważne spostrzeżenie, które w pełni wybrzmiewa w *Mitologiach* Barthes'a. Okazuje się bowiem, że demistyfikacja przedmiotu, która z założenia ma go ujarzmić i dostosować do roli bezwolnego narzędzia, wprawdzie jest możliwa (i najczęściej stosowana), ale może skutkować utratą nie tylko szczególnej pozycji, jaką zajmuje „racjonalny podmiot", co przede wszystkim „podminowaniem" i zburzeniem tradycyjnego ładu. Warto zaznaczyć, że stwierdzenie takie w jasny sposób przeciwstawia się wszystkim współczesnym teoriom przedmiotu nacechowanym materialistycznie (jak choćby „archeologiczne" i „pamięciowe" koncepcje

---

[15] Tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 295–296.
[16] A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, [w:] *Surrealizm. Antologia*, s. 166.

Bjørnara Olsena) i wskazuje raczej na tendencje do „zdekonkretyzowania" obiektów w surrealizmie. Owa „wola uprzedmiotowienia", o której pisze Breton, a która współgra z podejściem Barthes'a, zgodnie ze swoimi sprzecznymi wewnętrznie założeniami realizuje się tyleż w ujawnianiu zdroworozsądkowych klisz nałożonych na „świat konkretnych przedmiotów", jak również na „podminowanie" jego skonwencjonalizowanych ram.

Ostatecznym celem tej surrealistycznej z ducha zasady powinno być ujawnienie tego, co istnieje poza spowszedniałym wizerunkiem obiektów, a także, co równie istotne, wytyczenie kolejnego etapu ich emancypacji: oto obok zanimizowanych, czasem wręcz zantropomorfizowanych przedmiotów, w nowej „naturze" pojawią się zreifikowane postaci ludzkie. Barthes chętnie włącza się w tę dyskusję na przykładzie „jet-mana" w jednym z tekstów wchodzących w skład *Mitologii*:

> 'jet-man': należy do nowej rasy lotników, którzy są bliżsi robotom niż bohaterom (…). Człowiek-jet jest bohaterem urzeczowionym, jakby i dziś ludzie mogli pojmować niebo wyłącznie zaludnione przez półprzedmioty[17].

Charakterystyczny dla nowych czasów postępu technicznego (i, w domyśle, lepszej cywilizacji) człowiek-samolot jest bytem hybrydowym, surrealistycznym kolażem, jednocześnie samotnym (pozbawionym wspólnotowego kontekstu) i przerażającym (jak każdy, chciałoby się rzec, „mutant"). Co więcej, Barthes określa go nie jako „półczłowieka", tylko jako „półprzedmiot": a więc wskazuje na jego niepełną tożsamość przedmiotu, nie zaś – człowieka. Powstanie tego rodzaju bytu hybrydowego może być odpowiedzią na konflikt zawarty w sformułowaniu o niemożliwości pełnej demistyfikacji przedmiotu. W konsekwencji, relatywizacja statusów podmiotu i przedmiotu rozwiązana być musi poprzez stworzenie istoty łączącej w sobie właściwości obydwu.

Najważniejszą być może – a w każdym razie najbardziej poetycką – próbą wyemancypowania „samotnych i przerażających" przedmiotów w pismach autora *Stopnia zero pisania* jest fragment szkicu *Paryża nie zalało*:

> Pomimo wielu kłopotów i nieszczęść, jakie mogła przynieść tysiącom Francuzów styczniowa powódź z 1955 roku, była ona jednak w większym stopniu Festynem niż katastrofą. Przede wszystkim przemieściła niektóre przedmioty, odświeżyła sposób postrzegania świata, wprowadzając do niego elementy zdumiewające, ale jednak możliwe do wyjaśnienia: widziało się samochody, z których zostały same dachy, powyrywane uliczne lampy, których wierzchołki pływały po powierzchni wody jak nenufary, domy rozsypane jak dziecięce klocki, kota przez wiele dni uwięzionego na drzewie.

[17] R. Barthes, *Mitologie*, s. 126.

Wszystkie te codzienne przedmioty zdawały się w jednej chwili oderwane od korzeni (…)[18].

Wydarzenie rzeczywiste jest tu przedstawione jako splot przenikających się płaszczyzn i osi, które wywracają na nice tradycyjną (poddaną racjonalnemu oglądowi i dominacji podmiotu „epokę klasyczną" z wcześniej analizowanego eseju Barthes'a) przestrzeń. W jednym momencie rzeczy „eksplodują", „przemieszczają się", „odrywają się od własnych korzeni", a więc – w surrealistycznej doktrynie – ujawniają swoją dotychczas utajoną naturę[19]. „Odświeżenie sposobu postrzegania świata" wprost nawiązuje do pism Wiktora Szkłowskiego[20], ale także do wcześniejszych wypowiedzi samego Barthes'a o „nocy związków światowych". Co jednak najciekawsze, tej wizji powodzi, która łączy rzeczy zupełnie nowymi i nieoczekiwanymi związkami oraz zmienia ich wygląd lub przeznaczenie najbliżej do fragmentu Bretonowskiego *Kryzysu przedmiotu*: aby doświadczyć „innej egzystencji" obiektów wynikających z „woli uprzedmiotowienia" i sprowokować „całkowitą rewolucję przedmiotu"[21], w pierwszej kolejności należy

(…) oderwać przedmiot od jego przeznaczenia, nadając mu nową nazwę i podpisując się pod nim, co pociąga za sobą nową kwalifikację z wyboru ('ready made' Marcela Duchamp); pokazać go w takim stanie, do jakiego doprowadzają go czasem czynniki zewnętrzne, trzęsienie ziemi, pożar czy powódź; zachować go właśnie ze względu na wątpliwości co do jego dawnego przeznaczenia, na niejednoznaczność wynikającą częściowo lub całkowicie z irracjonalnych warunków, w jakich się znalazł, co pociąga za sobą szczególne dostojeństwo (rzecz znaleziona) i pozostawia pokaźny margines dla interpretacji w razie potrzeby w sensie najbardziej aktywnym[22].

W kontekście powyższego fragmentu obraz powodzi w Paryżu ze szkicu Barthes'a jest z definicji surrealistyczny, niemal dokładnie realizując zasady autonomizacji przedmiotów i przeniesienia ich do przestrzeni nadrzeczywistej, nazywanej przez autora *S/Z* „Festynem": oto „oderwane od przeznaczenia" i pozbawione pierwotnego kontekstu obiekty stają się zaczynem nowej rzeczywistości – przestrzeni poddanej „pokaźnemu marginesowi dla

---

[18] Tamże, s. 87.

[19] Zob. A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, s. 166.

[20] Szkłowski mówi o „wyzwoleniu się z automatyzmu percepcji" oraz „przeniesieniu przedmiotu ze sfery jego zwykłej recepcji do sfery recepcji nowej". Zob. W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt* [1917], przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 100, 108.

[21] Koncepcje te rozwijam szerzej w książce *Całkowita rewolucja. Status przedmiotu w poezji surrealizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.

[22] A. Breton, *Kryzys przedmiotu*, s. 167.

interpretacji". Domy jak klocki czy samochody bez dachów są w jakiejś mierze ułomne, wątpliwe, niepełnowartościowe – ale tylko w odniesieniu do pierwotnego stanu, który, jak wyjaśnia Barthes, nie jest ich naturalnym środowiskiem, a jedynie zakrytym obliczem „natury przerywanej", która – jak pamiętamy – odsłania się „blokami". W tym sensie heterogeniczność tej nowej płaszczyzny spotkania obiektów jest także nową płaszczyzną dla słów, które je określają (samochód nie określa już samochodu, tylko jego „wrak", dom nie określa domu, tylko jego „imitację"). Tym samym wracamy do punktu wyjścia niniejszego eseju i znajdujemy dobre uzasadnienie dla stwierdzenia Barthes'a o „nieredukowalnej jakości" uprzedmiotowionego słowa, które staje się materialnym bytem o skomplikowanym statusie.

Roland Barthes, the broken continuity of solitary and terrifying objects

Summary

The essence of this paper is to indicate the main analogies between Roland Barthes's early essays (notably from *Writing Degree Zero* and *Mythologies*) and André Breton's theories developed in his manifestos of Surrealism. Both these tendencies meet in contemporary object-influenced paradigms, but originally they place the emphasis firstly on creating the word-object (as in Shklovski's Formalist writings), and secondly on the "total revolution of the object", which means that the latter gains a new identity and liberates itself from the control of the subject.


1
12e Arrt
RUE
ROLAND
BARTHES
1915 - 1980
ÉCRIVAIN ET SÉMIOLOGUE FRANÇAIS

IMPERIUM FOTOGRAFII

Sławomir Sikora

Barthes jako Orfeusz, czyli *Camera lucida* raz jeszcze

nie mieć nic do powiedzenia o śmierci osoby którą najbardziej kocham, o jej zdjęciu, w które się wpatruję, nie mogąc nigdy go zgłębić i przekształcić. (…) Nie ma innego oparcia niż ta ironia: mówić o tym, o czym 'nie ma nic do powiedzenia'.

Roland Barthes, *Światło obrazu*[1]

W zdaniu: 'Ona już nie cierpi', do czego, do kogo odsyła 'ona'? Co znaczy ta teraźniejszość?

Roland Barthes, *Dziennik żałobny*[2]

W rzeczy samej nawet 'udany performance musi być porażką'.

Steven Connor / Nigel Thrift[3]

O małej (obecnie już nie ostatniej) książce Rolanda Barthes'a *Camera lucida* napisano dotychczas całkiem sporo. To „skromne" dzieło Geoffrey Batchen nazwał być może najbardziej wpływową książką napisaną na temat doświadczenia fotografii[4]. Tym tropem chciałbym tu podążać. We wcześniej-

---

[1] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1996, s. 157.

[2] R. Barthes, *Dziennik żałobny. 26 października 1977 – 15 września 1979*, przeł. K.M. Jaksender, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 27.

[3] Zdanie Stevena Connora cytowane [w:] N. Thrift, *Non-Representational Theory. Space | politics | affect*, Routledge, Londyn, Nowy Jork, 2008, s. 137.

[4] G. Batchen, *Palinode. An Introduction to Photography Degree Zero*, [w:] tegoż (red.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge, Londyn 2009, s. 3. Jeśli nie zaznaczono inaczej – przekład Autora.

Choć książka została przetłumaczona na język polski (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1996) preferuję tytuł *Camera lucida* jako bliższy, jak sądzę, oryginałowi. Więcej szczegółów uzasadniających ten wybór,

szych tekstach pisałem sporo o związkach myśli Barthes'a z Marcelem Proustem, koncentrując się w znacznym stopniu na analogii doświadczeń Prousta i Barthes'a oraz próbie – mimo literalnego zaprzeczenia – przełożenia doświadczenia związanego z pamięcią mimowolną na obszar fotografii[5]. Tytuł obecnego tekstu jest bliski tytułowi eseju Beryl Schlossman[6] – niemniej chciałbym tu podjąć nieco inne wątki.

Figura Orfeusza pojawia się w *Camera lucida* tylko raz. Przyrównana do niej zostaje postać samego fotografa:

> Zdolność widzenia Fotografa to nie tyle 'widzieć', ile znaleźć się w tym właśnie miejscu. A zwłaszcza, naśladując Orfeusza, niechże się jednak nie odwraca w stronę tego, co wiedzie za sobą i co mi ofiarowuje![7].

Tym stwierdzeniem Barthes jasno deklaruje, że w poszukiwaniu znaczenia zdjęcia fotograf przestaje odgrywać dominującą rolę[8]. Twierdzenie to pozostaje w filozoficznej niezgodzie z utrwalonym i często podzielanym wyobrażeniem, uprzywilejowującym fotografa i zakładającym intencjonalność jego działań – co w ekstremalnym przypadku dotyczy np. filozofii „decydującego momentu" Henri Cartier-Bressona. Fotografia staje się obszarem aktywności i sprawczości patrzącego, podobne jak wcześniej to czytelnik stał się aktywnym podmiotem interpretującym literaturę czy teksty. Aktywność czytelnika została metaforycznie podkreślona figurą śmierci autora[9]. W analogii można by zapewne mówić o śmierci fotografa[10]. W odniesieniu do literatury Barthes napisał:

> tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisania, pochodzących z różnych kultur, które wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować i podwa-

---

a także motywacje jakie mi przyświecały, Czytelnik znajdzie m.in. w: S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki i ISPAN, Izabelin, 2004, rozdz. II.

[5] S. Sikora, *Fotografia…*, oraz S. Sikora, *Doświadczenie fotografii: Roland Barthes*, [w:] „Rocznik Historii Sztuki", t. XXXI, 2006.

[6] B. Schlossman, *The Descent of Orpheus. On Reading Barthes and Proust*, [w:] J-M. Rabaté (red.), *Writing the Image After Roland Barthes*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 1997.

[7] R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 85

[8] W istocie problem ten postawił mocno już w *Powiększeniu* Michelangelo Antonioni (1967). Tam jednak fotograf pozostaje „pierwszym" (i być może uprzywilejowanym) czytelnikiem własnych fotografii, które pokazują mu odmienną rzeczywistość, niż ta, którą obserwował robiąc zdjęcia (S. Sikora, *Fotografia…*, rozdz. I).

[9] R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie", 1999, nr 1–2.

[10] Barthes pisze o spojrzeniu fotografa jako niewidzącym (R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 188). Takie „uprzedmiotowienie" postaci fotografa można dostrzec również w roli, jaką przypisał mu Proust w słynnej scenie, gdy wraz z Marcelem pojawia się u babki „fikcyjna" postać fotografa. Por. S. Sikora, *Fotografia…*, s. 62–63.

> jać; istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: czytelnik to przestrzeń, w którą wpisuje się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie; jedność tekstu nie tkwi w jego źródle, lecz w jego przeznaczeniu[11].

Podobnie w odniesieniu do fotografii – widz wkracza z bagażem własnych doświadczeń (i dzieje się tak poniekąd zarówno w odniesieniu do *studium*, jak i *punctum*). Pojęcia doświadczenia nie chciałbym tu jednak sprowadzać jedynie do „bagażu doświadczeń", lecz odnieść je również do kwestii faktycznie rozgrywającego się doświadczenia oglądania fotografii.

W swojej niekonwencjonalnej autobiografii Barthes zwraca uwagę na ciekawy paradoks związany z doświadczaniem:

> Nagrywam swoją grę na pianinie, na początku z ciekawości, by usłyszeć siebie; bardzo szybko jednak już się nie słyszę; tym, co słyszę, jest – choć zabrzmi to pretensjonalnie – bycie-tu-oto Bacha i Schumanna, czysta materialność ich muzyki, ponieważ chodzi o moją grę orzeczenie traci wszelką zasadność; paradoksalnie jednak, gdy słucham Richtera albo Horowitza, przychodzi mi na myśl tysiąc przymiotników: słucham ich, a nie Bacha czy Schumanna[12].

Przywołując to rozróżnienie – na słuchanie i własną grę – chodzi mi o intensywność doświadczenia. Jak wiadomo Barthes nie był fotografem i spośród trzech obszarów funkcjonowania fotografii – *operator*, *spectrum*, *spectator* – tylko dwie ostatnie były mu bliskie. Zirytowany powszechnością i wszechobecnością zdjęć Barthes powiada, że chce pisać o fotografiach, które coś mu mówią, które do niego przemawiają – to relacja intensywności, czasem nawet namiętności[13]. Pośrednictwo własnego ciała, praktyka, zmienia stosunek do rzeczywistości. Podobnie poniekąd rzecz się ma w odniesieniu do fotografii. W *Camera lucida* Barthes jasno deklaruje swój dystans wobec obowiązujących dyskursów fotografii. To on, w swojej zmysłowej cielesności ma stać się medium rozważań. Warto też wspomnieć o materialności fotografii. Charakteryzując kluczową dla swojego wywodu fotografię z Ogro-

---

[11] R. Barthes, *Śmierć…*, s. 251. Jeśli tego nie zaznaczam inaczej wszystkie wyróżnienia drukiem rozstrzelonym pochodzą ode mnie.

[12] R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 67, dwa pierwsze wyróżnienia R.B.

[13] „Na tej ponurej pustyni nagle pojawia się przede mną zdjęcie: ożywia mnie, a ja też użyczam mu życia. Bo tak muszę nazwać siłę przyciągania, która sprawia, że zdjęcie istnieje: *ożywianie*. Zdjęcie samo w sobie nie jest ożywione (nie wierzę w zdjęcia 'jak żywe'), ale mnie ożywia: tak właśnie oddziałuje każda przygoda". R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 35.

du Zimowego, zaczyna opis od jej wyglądu: „Fotografia była bardzo stara. Naklejona na tekturce, wygniecione rogi, koloru wyblakłej sepii…”[14].

Cytowany powyżej fragment dotyczący muzyki można zapewne różnorodnie interpretować, niemniej warto podkreślić, że doświadczenie jest tu mocno związane z praktyką i że element performatywny zmienia percepcję rzeczywistości. Pośrednictwo własnego ciała (wzrok, dotyk) najwyraźniej pozostaje w służbie bezpośredniości nie tylko w słuchaniu muzyki, lecz także podczas smakowania fotografii.

Performance musi mieć swój wymiar czasowy i przestrzenny, choć owa czasoprzestrzeń, jak zauważa Nigel Thrift, może być mało stabilna. Thrift mocno podkreśla, że żyjemy obecnie w różnych czasoprzestrzeniach, które nie muszą być ze sobą kompatybilne. Pośród licznych zwrotów, które zaszły w ostatnich latach, zwrot przestrzenny uznaje zaś za najważniejszy, bowiem, jak twierdzi, obejmuje on też inne, które pojawiły się w tym czasie: zwrot wizualny, performatywny, zwrot ku rzeczom (zwrot materialny)[15].

Powróćmy jednak do *Camera lucida*.

Wiele osób zwracało uwagę na wagę obrazu, który w oryginalnym wydaniu mieści się na jednej ze stron tytułowych i bezpośrednio poprzedza sam tekst. Zdjęcie Daniela Boudineta *Polaroid* (1979) to jedyna w książce fotografia barwna. Warto podkreślić, że jest to właśnie polaroid, jeden z niewielu typów fotografii, który unika zapośredniczenia (relacji negatyw-pozytyw[16]). To osobliwa fotografia, bo na pierwszy rzut oka niewiele pokazuje, lub też przedstawia „nic”, pustkę – raczej zasłania, niż odsłania. Zrobione z wnętrza pokoju zdjęcie ukazuje lekko przepuszczające światło zasłony, które przesłaniają okno (?). Wnętrze pokoju nasycone jest niebieskawo-zieloną poświatą; widzimy fragment łóżka, jakiejś poduszki. Czy to tytułowy jasny pokój (*La chambre claire*)? Polemika z jedną z pierwszych fotografii Nicéphore’a Niépce’a ukazującą widok z okna artysty, a w istocie, z jedną z naczelnych metafor samej fotografii, nakazującą postrzegać zdjęcie jako okno na świat (np. słynne *Mirrors and Windows* Johna Szarkowskiego, 1978). Czy to próba odwrócenia „normalnego” kierunku uwagi: ukazanie pustego pokoju, szczególnego *castrum doloris*, zamku (czy też obozu) boleści, miejsca, w którym zrodziły się te szczególne refleksje na temat fotografii i jej związków ze śmiercią[17] – *castrum doloris*, którym stał się pokój matki, którą pisarz opiekował się przez pół roku przed jej śmiercią, pokoju, w którym

[14] R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 115.

[15] Thrift N., *Space*, Theory, Culture & Society”, 2006, Vol. 23(2–3), s. 139; N. Thrift, *Non-Representational Theory,* tam m.in. odwołanie do Bruno Latoura, s. 119.

[16] Co Barthes powiedziałby o fotografii cyfrowej musi pozostawać w sferze domysłów.

[17] Oczywiście zmieniam tu nieco znaczenie tego terminu. Por. J. A. Chróścicki, *Pompa funebris: z dziejów kultury staropolskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974.

następnie zamieszkał (zdjęcie pochodzi z czasu pisania książki, 1979)[18]. To fotografia wykorzystująca światło zastane, choć w tym przypadku być może zasadniej byłoby ten fotograficzny termin oddać za pomocą dopuszczalnego w języku angielskim znaczenia: światło dostępne[19].

Barthes'a przez całe życie fascynował język i obraz. Choć oczywiście rozumienie tych mediów zmieniało się. Wcześniej próbowała je łączyć semiotyka, w późniejszej twórczości zachowują one daleko idącą niezależność[20], choć również przenikają się. Barthes wyznał przecież, że cierpi na szczególną dolegliwość: w i d z i m o w ę[21], a jak wynika z *Camera lucida* potrafi również słyszeć obrazy (por. dalej). Już w *Imperium znaków* (1970|1999) stara się traktować te media niezależnie, sprzeciwiając się rozumieniu fotografii jako redundancji i ilustracji. Jeszcze bardziej wyszukane wydają się użycia fotografii w *Camera lucida*, poczynając od tej pierwszej, która sprzeniewierza się jawnie podstawowej funkcji fotografii – pokazywaniu zewnętrznego świata. A może jest też doskonałym obrazem *punctum*, w jego podwójnym znaczeniu. *Punctum* to rana, rozcięcie, nieustająca trauma, ale też czas zatrzymany (w fotografii); szczegół, jak powiada Barthes, nie musi sprowadzać się do punktu (etymologia) – to miejsce, które „zasłania", odwodzi, wiedzie poza ramę, jak np. materia tkaniny w przykładzie Barthes'a dotyczącym fotografii erotycznej[22], ale też być może materia ukazanej zasłony (*Polaroid*). Fotografię tę można traktować jako *punctum* także w tym znaczeniu, że wyprzedza język (bliższy kulturze i znaczeniom utemperowanym; jest przecież wprowadzeniem do książki).

Słowa otwierające *Camera lucida* zawieszają perspektywiczność patrzenia – a więc to, czego myśl europejska uczyła się przynajmniej od czasu renesansu[23] – kwestionują reprezentację:

---

[18] W jednym z pierwszych wpisów w *Dzienniku żałobnym* Barthes odpiera zarzut, że nie poznał ciała żadnej kobiety (postawiony niegdyś przez Marqueriet Duras), pisząc – jakkolwiek ambiwalentnie by to brzmiało – że poznał ciało matki na łożu choroby i śmierci. R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 16.

[19] Warto zaznaczyć, że nieznaczne rozchylenie zasłon i powstały w ten sposób prześwit niektórzy krytycy skłonni są interpretować jako otwór aparatu, przez który wpada światło do camera obscura. M.in. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 302–307.

[20] Dlatego warto podkreślić, że choć pewne sformułowania pojawiają się już we wcześniejszej twórczości Barthes'a, to w *Camera lucida* nabierają one często nowego znaczenia. Choć np. *punctum* niesie pewne podobieństwo do sensu otwartego (*sens obtus*), czy jak wolałby tłumaczyć ten termin Wojciech Michera „sensu tępego" (m.in. referat na sesji, której efektem jest ta publikacja), to *punctum* porównane jest do strzały, która wychodzi z obrazu i może ranić (rana to po grecku trauma). Por. S. Sikora, *Fotografia…*, rozdz. II.

[21] R. Barthes, *Roland Barthes*, s. 174.

[22] R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 101–102.

[23] E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna"*, przeł. G. Jurkowlaniec, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Pewnego dnia, dość dawno temu, wpadła mi w ręce fotografia najmłodszego brata Napoleona, Hieronima (1852). Powiedziałem sobie wtedy, ze zdziwieniem, które mnie odtąd nie opuszcza: 'Widzę oczy, które widziały Cesarza'[24].

„W i d z ę o c z y" – w pierwszym rzędzie oznacza odmowę postrzegania fotografii jako reprezentacji. Stwierdzenie to – i ważne jest, aby nie pojmować go jedynie jako metafory – kładzie nacisk na doświadczenie i relację. Tworzy szczególną przestrzeń (czasoprzestrzeń) spotkania. Mówię tu przede wszystkim o *Camera lucida*, ale warto w tym kontekście sięgnąć również do *Dziennika żałobnego*, który Barthes prowadził przez okres niespełna dwóch lat od chwili śmierci matki: „Pierwsza noc poślubna. Ale pierwsza noc żałobna?"[25]. (DŻ, s. 15). Został on opublikowany dopiero w 2009 roku i pozwala spojrzeć w nieco odmiennym świetle na *Camera lucida*, daje też podstawy, by zakwestionować powątpiewania części krytyków odnośnie niektórych kwestii, np. co do istnienia fotografii z Ogrodu Zimowego, centralnej dla wywodu Barthes'a, a jednocześnie nigdzie nie reprodukowanej, której nie odnaleziono też w spuściźnie autora po jego przedwczesnej, przypadkowej (?) śmierci[26]. *Dziennik żałobny* to osobliwa i niejednorodna lektura. Pozostaje ekstremalnym przykładem kultywowania fragmentu. To zapiski chwytające chwile, odczucia, poszczególne myśli. Krótkie fragmenty, często pojedyncze zdania, unikające analizy, dyskursywizacji, przemiany w narracje. Konceptualizacje chwytające „stan rzeczy" niejako na gorąco, gdy się ujawniają, i nim zostaną poddawane dalszej analitycznej obróbce. Bliskie tym samym filozofii haiku, które Barthes definiuje następująco:

zapis Haiku jest (…) niezmienny: wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia. (…) Można, a nawet powinno się mówić o żywym znieruchomieniu[27].

To według Barthes'a forma „zapisu" bliska fotografii. Jeśli uważam, że *Dziennik* nadaje też ciekawy kontekst *Camera*, to dlatego, że pojawiają się

[24] Tym razem cytuję w innym tłumaczeniu: R. Barthes, *Camera lucida* (fragmenty), przeł. W. Michera, [w:] I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej*, Warszawa 2012, s. 240.

[25] R. Barthes, *Dziennik żałobny…*, s. 15.

[26] Odwołanie do tej fotografii trzykrotnie pojawia się w *Dzienniku*. Pierwszy raz 13 czerwca 1978 roku: „Tego ranka bolesny powrót do fotografii, przytłoczony jedną, na której mama, łagodna, dyskretna dziewczynka stoi obok Philippe'a Bingera (Ogród Zimowy, Chennevières, 1898)" R. Barthes, *Dziennik żałobny…*, s. 157. W sprawie owego powątpiewania porównaj na przykład, skądinąd bardzo interesujący artykuł Margaret Olin, *Touching Photographs: Roland Barthes's „Mistaken Identification"*, „Representation" 2002, nr 80 oraz moje krytyczne uwagi S. Sikora, *Doświadczenie…* .

[27] R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 86.

tam wątki, które zostają następnie prze-łożone (przeniesione – w znaczeniu jakie temu słowu nadaje Bruno Latour[28]) i rozwinięte w tej drugiej książce.

Dziennik jest świadectwem trudnej do przejścia żałoby, w której trakcie rodzi się idea napisania książki o fotografii i matce, książki, która zintegrowałaby cierpienie i ból z pisaniem. Notatka na ten temat pojawia się na rok przed rozpoczęciem pisania *Camera lucida* (23 marca 1978)[29]. Wkrótce zapis zostaje powtórzony: „Przekształcam 'Pracę' w sensie analitycznym (Pracę Żałoby, Pracę Snu) w rzeczywistą 'Pracę pisania'". (31 maja 1978)[30]. Pod tym względem można, jak sądzę, uznać, że *Camera lucida* jest osobliwym dziełem w dziele: to *mise en abîme*. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że *Camera lucida* nie jest jedynym tekstem, który powstał w tym trudnym czasie. Barthes zauważa zresztą, że jego żałoba „będzie *chaotyczna*" (2 listopada 1977)[31]. *Dziennik* pisany jest niecodziennie, czasem z większymi przerwami i obejmuje okres między 26 października 1977 a 15 sierpnia 1979. *Camera lucida* powstaje między 15 kwietnia a 3 czerwca 1979 roku. W tym czasie w *Dzienniku* (1 maja 1979) pojawia się tylko jeden zapis: „Nie byłem taki *jak* ona, ponieważ z nią (w tym samym czasie) nie umarłem"[32].

Mise en abîme, to wedle jednej z definicji, każdy fragment tekstu, który w miniaturze odtwarza strukturę całego tekstu[33]. Mieke Bal zauważa, że owo powtórzenie nie musi odtwarzać całości, a jedynie fragmenty. Sugeruje też, by figurę tę nazwać „tekstem lustrzanym"[34].

Camera lucida można potraktować jako opis szczególnej podróży w liminalny obszar fotografii dzielący dwa światy. Fotografii, która nie jest już reprezentacją, składa się z kilku warstw, które łączą traumatyczne i miłosne relacje, która tężeje i ścina się jak mleko, jest „żywym obrazem", „żywym znieruchomieniem", czy w końcu, przed którą Barthes drży, jak opisywany przez Donalda Winnicotta psychotyk, „przed nieszczęściem, które już zaistniało"[35] (to ostatnie odwołanie kilkakrotnie pojawia się również w *Dzienni-*

---

[28] Przekład zmienia kontekst prze-łożonej (przemieszczonej) rzeczy. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra i K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010, m.in. s. 151–155. Tłumacz korzysta z określenia „translacji", ale zapewne bliższe intencjom samego Latoura byłoby słowo przekład.

[29] R. Barthes, *Dziennik żałobny…*, s. 116.

[30] Tamże, s. 145. Pozwoliłem sobie zamienić słowo Marzenie na Sen (Praca Snu), w tym przypadku skojarzenie psychoanalityczne jest raczej oczywiste.

[31] Tamże, s. 43.

[32] Tamże, s. 248.

[33] C. Owens, *Photography en abyme*, „October", 1978, vol. 5.

[34] M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zespół, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 62–63.

[35] Odwołania do *Światła obrazu…*, s. 12, 11-12, 13, 55, 86, 161. W tłumaczeniu Trznadla, nieco absurdalne sformułowanie, „zdjęcia (…) kwaśnieją jak mleko".

ku). Bolesław Miciński w *Podróżach do piekieł* zarysował stopniową dematerializację zaświatów[36]. Barthes w szczególny sposób je materializuje, zarówno samą fotografię, choćby poprzez wskazanie na synestetyczne odczucia związane z doświadczeniem oglądu zdjęć: trzask puderniczki, zapach pudru, dotyk krepdeszyny, faktura wiejskich dróg w Europie Środkowej[37]. Barthes tworzy z fotografii szczególną czasoprzestrzeń transformacji, a w istocie opisuje fotografię jako szczególną heterotopię końca dwudziestego wieku, gdzie to, co wirtualne, może stać się, j e s t również realne. Heterotopią dla Foucault mógł być perski dywan i ogród, mogło być też lustro[38]. Dlaczegóżby zatem nie mogło nią być owo szczególne lustro z pamięcią, jak Holmes nazwał fotografię jeszcze w połowie XIX wieku[39]. Tylko pozornie to wprowadzenie nowej „pustej" nazwy. W istocie to otwarcie przestrzeni, czy raczej czasoprzestrzeni, która rządzi się swoistymi prawami. Może być ona sferą powtórzenia, ale nie musi się do tego sprowadzać. To przestrzeń, która zmienia się wraz z kulturą, podmiotem, który patrzy, i na pewno nie jest już tylko mechanicznym (niezależnym od człowieka) powtórzeniem. To przestrzeń, która wchodzi w osobiste relacje z przestrzeniami pamięci osoby, która na nią patrzy. Coraz częściej zdajemy sobie też sprawę, że mnożenie podziałów na różne kategorie pamięci nie tyle pomaga nam zrozumieć jej fenomen ile to zrozumienie utrudnia[40].

Choć Foucault pisze przede wszystkim o przestrzeni, to przecież wskazuje wyraźnie, że to czas ma tu znaczenie istotne, jeśli nie dominujące: szczególny czas cmentarza, skumulowany czas bibliotek. To także czas staje się istotnym wyróżnikiem, który próbuje opisać Barthes w *Camera lucida*. *Ça a été*, to było. Patrzenie na to już było. Przeszłość (która tu) jest, *was now*, „the photograph's moment *was now*", jak napisała Ann Banfield[41]. To paradoksalny czas, który zapewne nie zawsze łatwo sobie wyobrazić, ale prze-

---

[36] B. Miciński, *Podróże do piekieł*, [w:] tegoż, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, Znak, Kraków 1970.

[37] R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 11–112, 83.

[38] M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie" 2005, nr 6, s. 120. W istocie zwierciadła tworzą przestrzeń pośrednią między utopią a heterotopią. Foucault kładzie nacisk na „realność" przestrzeni heterotopii, ale sądzę, że dziś, m.in. po Latourze, trudno mocno obstawać przy „fizyczności" realności przestrzeni.

[39] A. Trachtenberg (red.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, Conn 1980, s. 74.

[40] Por. np. B. Stiegler, *Memory*, wstęp M.B.N. Hansen, [w:] W.J.T. Mitchell i M. Hansen (red.), *Critical Terms for Media Studies*, The University of Chicago Press, Chicago, Londyn 2010.

[41] Cyt. za: L. Mulvey, *The Index and the Uncanny: Life and Death in the Photograph*, tejże, *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaction Books, Londyn 2006, s. 57–58. Barthes bywa paradoksalny, o fotografii pejzażu powiada, że powinna nadawać się do zamieszkania (czas teraźniejszy, R. Barthes, *Światło obrazu…*, s. 68). Czy nie jest to widomy ślad m a t e r i a l i z a c j i fotografii?

cież z bardzo podobnych intuicji korzystał Tadeusz Kantor w swoich spektaklach. Tylko raz udało mi się doświadczyć absolutnego zrozumienia owego paradoksu *was now*, a było to w czasie moich wczesnych intensywnych rozmyślań nad książką Barthes'a… Kłopot w tym, że intuicja ta objawiła się w trakcie nocnej bezsenności – po porannym przebudzeniu nigdy ów stan doskonałego zrozumienia w pełni nie powrócił…

Pieśń kończy się. Orfeusz wraca sam. Kolejny wpis w *Dzienniku* po napisaniu książki brzmi: „Po śmierci mamy, moje życie nie daje się ustanawiać jako *pamięć*. Płaskie, bez wibrującej aury 'przypominam sobie…'" (18 czerwca 1979)[42]. Płaskość i brak pamięci to jawny znak, że życie utraciło trzeci wymiar (przypominam uwagę Barthes'a o chaotyczności jego żałoby). Pozostało już oczekiwanie na własną, niedialektyczną śmierć, o czym Barthes wspomina tak w *Camera lucida*, jak i w *Dzienniku*. W tym znaczeniu to misja nieudana. Ale czy na pewno, skoro powstało dzieło, które zmieniło i zradykalizowało myślenie o fotografii?

Badacze spierają się co do tego, czy performance można sprowadzać do tekstu. Jedno pozostaje pewne, tekst Barthes'a nie jest tekstem do naśladowania. Z trudem daje się operacjonalizować (zwróćmy uwagę na przykład na trudności w zdefiniowaniu *punctum* i dość powszechne swobodne jego rozumienie). Barthes, pisząc również o materialności swego doświadczenia, nie pozostawia nam jednocześnie wyraźnych śladów, które pozwalałyby podążać tą drogą…

Barthes as Orpheus, or *Camera lucida* once more

Summary

Camera Lucida is one of the most important books on the experience of photography in its traditional analogue form (Geoffrey Batchen). Sikora rereads Barthes' famous book in the context of '*Mourning Diary*' published thirty years after the French critic's death. The author underlines the performative aspects of Barthes' thinking on photography: materiality, sensuality, the special treatment of space in/of photographs. He also suggests that in Barthes' experience/description photography can be seen as a special chronotope of transformation and thus a distinct (memorial) heterotopia of the end of the twentieth century.

[42] R. Barthes, *Dziennik żałobny…*, s. 249. Podążając za angielską wersją *Dziennika* („Flat, without the vibratory halo of »I remember…«"), pozwoliłem sobie zmienić tłumaczenie drugiego zdania. Odwołanie do płaskości (fotografii, śmierci) pojawia się kilkakrotnie w *Camera lucida*.

Marianna Michałowska

Uwiedzenie *punctum*. Czy teoria fotografii może obyć się bez Barthes'a?

Kilka tygodni temu zostałam poproszona przez znajomą fotografkę, Georgię Krawiec, o komentarz do cyklu jej fotografii zatytułowanego *Dychotomie gniazd*[1]. Kiedy zaczęłam szukać przekonującego kontekstu interpretacyjnego dla jej prac, pisma Rolanda Barthes'a przyszły mi na myśl „naturalnie" (z pełną świadomością znaczenia słowa „naturalizacja" umieszczonego przez semiologa w *Retoryce obrazu*). Czy uległam dość typowemu dla badaczy fotografii uwiedzeniu jego koncepcją? Dla teorii fotografii (a szerzej – sztuki współczesnej) bowiem, *Światło obrazu*[2] i przedstawione w nim kategorie *studium* i *punctum* stały się jednymi z najważniejszych rozumień obrazu. Interpretowane przez Hala Fostera, Victora Burgina, Jacquesa Derridę[3], Anette Kuhn i wielu innych, oddaliły się niejednokrotnie od oryginalnych znaczeń proponowanych przez Barthes'a i stały się synonimem opozycji obiektywne / subiektywne, publiczne / prywatne, opisywalne / niewyrażalne. W odczytaniach tych często osłabiono warstwę systematycznej analizy semiotycznej na rzecz eksponowania podświadomych emocji i pragnień[4].

---

[1] Tekst w katalogu wystawy: *Dylematy Tożsamości / Identitätsdilemmata, Georgia Krawiec, Ute Lindner*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, kwiecień – maj 2015.

[2] Używam tu tłumaczenia tytułu z uwagi na to, że jak dotąd jest to jedyne, popularne wśród polskich czytelników wydanie książki Barthes'a.

[3] Najważniejsze z tych odczytań można znaleźć w H. Foster, *Powrót Realnego, Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 157–164; V.Burgin, *Re-reading Camera Lucida*, [w:] V. Burgin (red.), *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Macmillan, Londyn 1987, s. 71–92; J. Derrida, *The Deaths of Roland Barthes*, [w:] tenże, *The Work of Mourning*, University of Chicago Press, Chicago 2001; A. Kuhn, *Family Secrets. Acts of Mmory and Imagination*, Verso, Londyn, Nowy Jork 2002, s. 11–24.

[4] Burgin pisze o tym następująco: „*Camera Lucida*, zatem, przy całym swoim odniesieniu do Lacana, jest oparta na metodzie analizy – fenomenologii – która odrzuca koncept nieświadomości"; zob. V. Burgin, *Re-reading*…, s. 83.

Rzecz jednak nie tylko w przekonującej argumentacji Barthes'a, lecz także w tym, że autor jako zewnętrzny *Spectator* fotografii (pisze przecież o własnej niekompetencji – „nie jestem fotografem, nawet jako amator"[5]) znakomicie rozpoznał potoczne emocje towarzyszące oglądaniu fotografii. Przecież większość odbiorców odruchowo rozpoznaje właśnie cechy, o których pisze Barthes: „to było" czy bliskość osób. Także teoretykom koncepcja Barthes'a jest do bardzo konkretnego celu potrzebna – nie do mówienia o politycznych, społecznych kontekstach fotografii, jak widzą to Ariella Azoulay i John Tagg – lecz do wypowiadania prywatnego bólu. Barthes dla opowiadania o traumie poprzez fotografie dostarczył języka. I tutaj okazuje się, że jeśli potraktujemy *punctum* jako rodzaj afektu, okaże się, że bez tej koncepcji trudno nam się obyć. Twórczość Barthes'a jest spójna, każde jej przeobrażenie – od strukturalnej analizy do fenomenologicznego przeżycia, a nawet karkołomnego połączenia fenomenologii z emocjami wydobywanymi przez podświadomość – zrozumiałe. I uwodzące. O uwodzeniu *punctum* mówię tutaj w dwóch znaczeniach: po pierwsze, odczytania badaczy fotografii, m.in. Victora Burgina podkreślają Lacanowską proweniencję terminu. Ponieważ fotografia stanowi ekwiwalencję napięcia „nieobecności / obecności", odnajdujemy w niej lukę między „pełnią doświadczenia i niedostatku symbolizmu, która rodzi *pragnienie*"[6]. Pragnienie, z kolei, uruchamia „realność wyobraźni i *fantazji*", czyli tę władzę, która – jak pisze Burgin – odpowiada za *Tuché* czyli moment spotkania z *Realnym*, w którym *Symboliczne*, język i inne formy kulturowych znaczeń nam się wyślizgują[7].

Po drugie, uwiedzenie odnosi się, w specyficzny sposób, do „zakażenia" językiem Barthes'a. Czytając Barthes'a, nieuchronnie zaczyna się „nim" pisać. Kradniemy jego styl, fragmentaryczne rozedrganie, emocjonalność gaszoną staranną analizą. Sposób patrzenia filozofa na fotografię był bowiem szczególny: strukturalnie uważny, ale też czuły. Skupiony, jak pamiętamy, na *Mathesis singularis*, a nie *universalis*[8]. Nadaje się bowiem do mówienia o fotografiach poszczególnych, nie ogólnych, choć przecież do wniosków ogólnych na temat fotografii miało prowadzić.

Warto jednak pamiętać, że odczytanie fotografii przez Barthes'a było w równym stopniu wynoszone na piedestał, jak i krytykowane. Obszar krytyki wyznaczało przekonanie filozofa, że fotografia jest w stanie pokazać coś, fakt ostatecznie wymykający się wszelkim interpretacjom, owo „to było".

---

[5] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1995, s. 18.

[6] V. Burgin, *Re-reading…*, s. 82.

[7] Tamże, s. 82.

[8] R. Barthes, *Światło…*, s. 16.

Johna Tagga (w ubiegłym stuleciu) i Ariellę Azoulay (w obecnym)[9] drażniło, że *punctum*, swoim poetyckim urokiem, zasłania wiedzę o kulturowych i społecznych cechach przedstawionego świata, manipulacyjne własności fotografii i wreszcie, rolę fotografa jako twórcy obrazu. Swoją drogą ciekawe, że o ile koncepcje fotografii jako reprezentacji politycznych sił społecznych stoją w sprzeczności do podświadomych własności *punctum*, to znakomicie pasują tak do retorycznych, kulturowych i konstrukcjonistycznych cech *studium*, jak i strukturalnych analiz z czasów *Przekazu fotograficznego* i *Retoryki obrazu*.

Światło obrazu dostarczyło nam języka mówienia o fotografiach specyficznych, traktujących o utracie. Celem tego tekstu nie jest filologiczna analiza francuskiego kontekstu wieloznaczności pojęcia *punctum*, do których w tekstach odwoływał się Barthes, lecz pokazanie jak wykorzystywana może być owa kategoria przy czytaniu współczesnej praktyki artystycznej. A najczęściej jest ono tropem eksplorowania fotografii jako widzialnej pamięci i jej pułapek. Jak będę starała się pokazać, *punctum* jest ruchem interpretacji, rodzajem nieskończonej semiozy[10] i pracą pamięci i zapomnienia. W tekście zestawię najpopularniejsze w teorii fotografii rozumienie *punctum* – psychoanalitycznego *Tuché*, nakłucia traumy, z koncepcjami pamięci Marca Augégo. Czy może być narzędziem analizy obrazów? Sprawdzę to, proponując trzy odczytania prac Georgii Krawiec, które wzajemnie się uzupełniają.

Odczytanie 1: zapomnienie

„gdybym bowiem nie zapomniał, umarłbym"[11].

Fotografia to pamięć, głosi popularna interpretacja. Jednak w kulturze popularnej oznacza zapomnienie. Czy dzięki fotografii pamiętamy lepiej, czy też zapominamy rzeczywiste doświadczenie, by pamiętać już zawsze obraz?[12] – nie rozwiązano jeszcze tego sporu. W wyrafinowanej interpretacji przywołującej Platońsko-Derridiańskie odczytania *farmakonu* stanowiłaby jedną z form

---

[9] Por. J. Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 1988; A. Azoulay, *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, trans. L. Bethlehem, Verso, Londyn, Nowy Jork 2012, s. 12.

[10] Chociaż takie przywołanie koncepcji Ch. S. Peirce'a i Derridy może się semiotykom wydawać nadużyciem.

[11] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wyd. KR, Warszawa 1999, s. 55.

[12] Tak pisała Susan Sontag, por. tejże, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986, s. 21–23.

pisma, przewrotnego *hypomneme*. Zabijając żywe wspomnienie osoby, zastępuje je martwym obrazem. Książka Barthes'a jest dyskusją o ruchu wyobraźni wobec nieruchomego obrazu. Bolesną próbą ożywiania, przy pełnej wiedzy, że ożywić już nie można. „Wielu zdjęć, na które patrzę, nic dla mnie nie ożywia"[13], pisał Barthes, uzupełniając w innym miejscu, że *punctum* zawsze jest dodatkiem, który pojawia się nie wtedy, kiedy na zdjęcie się patrzy (bo „ani Haiku, ani zdjęcie nie pozwalają 'marzyć'"[14]), lecz gdy się je sobie przypomina. „Żeby dobrze zrozumieć zdjęcie, lepiej oderwać od niego wzrok czy zamknąć oczy"[15]. Czy rzeczywiście wtedy jednak pamiętamy fotografię? Czy raczej ją przepracowujemy, dodajemy pewne fragmenty i zapominamy inne? Anette Kuhn znalazła dla tego procesu nazwę „pracy pamięci" (*memory work*)[16]. *Punctum* wymagałoby zatem nie tyle starannego spojrzenia na fotografię, co jej zapomnienia. Może więc fotografia nie jest „lustrem z pamięcią"[17], zatrzymującym odbitą w powierzchni iluzję rzeczy-



Fot. 1. Georgia Krawiec, z instalacji *Dychotomia gniazd – Rodzeństwa*, 2013, otworkowa fotografia stereoskopowa na papierze srebrowym w stereoskopie.

[13] R. Barthes, *Światło…*, s. 48.

[14] Tamże, s. 86.

[15] Tamże, s. 96.

[16] A. Kuhn, *Family secrets…*, s. 3–10.

[17] Metafory tej użył w 1859 roku Oliver Wendell Holmes w odniesieniu do fotografii stereoskopowej, rozważając wywoływany przez nią efekt „pojawienia się rzeczywistości, która oszukuje zmysły tym, co wydaje się prawdą", zob. O.W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*, [w:] A. Trachtenberg (red.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, Conn., 1980, s. 74.

wistości, lecz procesem zapominania? Taka zmiana perspektywy, czyli potraktowanie fotografii nie jako nośnika pamięci, ale narzędzia zapominania ma istotne znaczenie. Prowadzi bowiem nie do utrwalania tego, co pozornie widoczne, ale może mieć moc terapeutyczną. Porzućmy na chwilę rozważania Barthes'a dla Marca Augé. W *Formach zapomnienia* autor pisze:

> Zapominanie jest konieczne zarówno dla społeczeństwa, jak i dla jednostki. Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia; sama pamięć też potrzebuje zapomnienia: trzeba stracić najbliższą przeszłość, by odnaleźć przeszłość najdawniejszą[18].

Kiedy oglądamy prace Georgii Krawiec, słowa, rozpoczynające książkę Augé mogą brzmieć prowokacyjne. *Dychotomie gniazd* opowiadają bowiem o potrzebie powrotu do utraconej przeszłości. Jak zatem zgodzić się na zapominanie, jeśli opowieść odnosi się do utraty? Wymuszonego przez historyczne okoliczności odejścia z własnego domu? Tymczasem, jeśli starannie wczytamy się w słowa francuskiego etnologa, dostrzeżemy, że mądre zapomnienie może być jedyną drogą odnalezienia świata utraconego i pogodzenia się ze zmianami. To jedna z dróg prowadzących do tego, co inny myśliciel – Paul Ricoeur – nazywa „trudnym wybaczeniem"[19]. Jej zakończeniem może być nawet radość spotkania. Ale częściej jest coś w rodzaju nawiedzenia. Zacznijmy jednak od początku.

Dychotomie gniazd są przestrzenną instalacją, złożoną ze stereoskopów, w których oglądamy portrety wykonane za pomocą fotografii otworkowej[20]. Krawiec sfotografowała rozdzielone w konsekwencji emigracji rodzeństwa



Fot. 2. Georgia Krawiec, instalacja *Dychotomia gniazd – Rodzeństwa*, 2013, stereoskopy, wystawa w galerii Rondo Sztuki w Katowicach, 2013.

---

[18] M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, Universitas, Kraków 2009, s. 13.

[19] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 601.

[20] Uwaga: zasady techniczne wyjaśniam w dalszej części tekstu.

Ślązaków. Uczyniła to jednak w szczególny sposób – stereofotografia wymaga, jak wiadomo, dwóch obrazów, które w stereoskopie zobaczymy jednocześnie, przez co otrzymamy iluzję przestrzeni trójwymiarowej. Na każdym z dwóch kadrów widzimy dwie postaci – wyraźną postać bohatera realizacji oraz „ducha", niedoświetlony (a przez to transparentny) wizerunek samej autorki. Sposób oglądania fotografii stereoskopowej – to, że patrząc w urządzenie, odcinamy się od świata zewnętrznego – sprawia, że nasze spotkanie z bohaterami realizacji staje się intymne, prywatne. Taka percepcja realizacji jest ważna, bo za jej pomocą możemy mieć wrażenie, że jesteśmy sami ze świadkami i doświadczamy ich własnej opowieści.

Realizacja ma charakter po części biograficzny. Także rodzina Georgii Krawiec została rozdzielona w wyniku decyzji o emigracji. Czy jest to jednak opowieść dokumentalna? Nie trzeba, jak sądzę, czytać realizacji przez biografię autorki. Owszem, ona jest ważna, bo przecież pytania przez nią stawiane wyrastają z postawy postpamięci, pamięci drugiej generacji, która z doświadczeniem utraty ma kontakt poprzez świadectwo rodziców czy dziadków. Jednak w istocie *Dychotomie gniazd* mogą być w równym stopniu opowieściami o konkretnych śląskich rodzinach, których losem było rozdzielenie bliskich, jak i bardziej generalną metaforą wymuszonych migracji, które w XX wieku były udziałem Ślązaków, lecz także innych mniejszości narodowych. Już z tych kilku wstępnych uwag widać, że prace dotykają trudnych kwestii, w których łatwo o narodowe resentymenty i uprzedzenia. Jednak Georgia potrafi zmierzyć się z przeszłością w sposób wyważony i pełen współczucia. Unika politycznego i ideologicznego zacietrzewienia, tak często obecnego w komentarzach publicystycznych, w zamian proponując nam opowieść o rozstaniu nie z własnej woli i odnalezieniu po latach.

Ważne w niej jest zapomnienie – a właściwie przepracowanie tego, co boli. Chodzi więc o to, by fotografia nie utrwalała tego, co traumatyczne, lecz pokazywała jak obraz, to „szkło bolesne", by użyć słów poety, się zmienia. „Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia"[21], pisał Augé. Rola fotografii jest więc szczególna, bo – paradoksalnie – chociaż jest nieruchoma, to w akcie, o którym pisze Barthes, zamknięcia oczu, by do tego, co na niej już jest, dodać *punctum*, może pomóc w przypomnieniu i stopniowym zapomnieniu cierpienia. Pamiętajmy jednak, że chociaż badacze tak wiele uwagi poświęcali interpretacji *punctum*, to nie należy rozważać go bez *studium*. Derrida pisze o ich kompozycji i stwierdza: „w widmowej opozycji dwóch konceptów, w parze S/P, *studium* / *punctum*, tą kompozycją jest muzyka"[22]. *Punctum* nadaje rytm *studium* na sposób kla-

[21] M. Augé, *Formy…*, s. 13.

[22] J. Derrida, *The Deaths…*, s. 42.

sycznej sonaty. Przetłumaczmy myśl francuskiego filozofa na to, co dzieje się w cichej realizacji Krawiec. *Studium* to jej warstwa dokumentalna, historyczna – opowieść o emigracji, *punctum* to nadający tej narracji rytm rozdzielenia.

Fotografia okazuje się ambiwalentna, bo pozwalając zachować obraz przeszłości i unicestwiając pamięć żywą, na dokumentalnej warstwie portretów konkretnych osób i miejsc nadbudowuje metafory i zderza konkretność przedmiotów z cieniami obecności. Przez to znakomicie się nadaje do ukazania niuansów zmienności ludzkiego losu. Przyjrzyjmy się bliżej samym obrazom.

Odczytanie 2: Utrata

> Jako rodzaj halucynacyjnej metonimii: [zdjęcie] jest czymś jeszcze, fragmentem przychodzącym od innego (od referenta), który znajduje się we mnie, przede mną, lecz także we mnie jako fragment mnie[23].

Cykl stereoskopowych fotografii Georgii Krawiec przypomina dziewiętnastowieczne wielokrotne ekspozycje, które miały być dowodem na istnienie zjawisk paranormalnych i potwierdzać zdolności mediumiczne nawiedzo-



Fot. 3. Georgia Krawiec, z instalacji *Dychotomia gniazd – Rodzeństwa*, 2013, otworkowa fotografia stereoskopowa na papierze srebrowym w stereoskopie.

[23] Tamże, s. 54

nych. Jak pisałam wcześniej, w każdym dyptyku (pamiętajmy jednak, że na wystawie oglądamy je w urządzeniach stereoskopowych, a więc otrzymujemy jeden obraz trójwymiarowy) widzimy dwie postaci, jedną wyraźniejszą i drugą – przypominającą ducha. To wizualny odpowiednik pojęcia zanikania, ale też symboliczne przedstawienie oddalenia. Fotografie zbiera się zasadniczo po to, by mieć obraz czegoś lub kogoś, kogo już nie ma z nami, lub co znajduje się daleko. Stanowi ona dla nas medium, umożliwiające kontakt z nieobecnym.

Jeśli pomyślimy o fotografii jako medium (ze wszelkimi także tymi, opisanymi przed chwilą, nadprzyrodzonymi własnościami tego słowa), to okaże się, że dzięki obrazowi gość z innego świata nawiedza nas w teraźniejszości. Tradycję fotografii spirytystycznej przywołuje również wybrany przez fotografkę sposób robienia zdjęć. Dlatego właśnie nie fotografuje po prostu obu osób razem, lecz obok osoby z rodziny podzielonej umieszcza własną postać. Wciela się w medium, reprezentujące nieobecnego. Derrida pisał, że w koncepcji Barthes'a obraz z fotografii „nawiedza nas”[24]. Takim nawiedzeniem okazuje się wizualne spotkanie po latach rozdzielonej rodziny. W rozmowach z osobami rozdzielonymi często pojawia się motyw przeczucia, podświadomej intuicji tego, co przydarza się drugiej osobie. Fotografia pogłębia to poczucie nieustannej obecności bliskiej osoby, nawet jeśli separuje nas od niej fizyczne (geograficzna przestrzeń) i polityczne (granica państw) oddalenie.

Ważna jest wybrana przez artystkę technika fotografowania. Krawiec posłużyła się aparatem otworkowym. To urządzenie, które działając na zasadzie kamery obskury (jak każdy aparat fotograficzny), jest pozbawione obiektywu. *Camera obscura* wymaga tylko wyciemnionego pudełka i otworu, przepuszczającego promień światła. Kamera otworkowa daje nieco inny obraz od współczesnych aparatów obiektywowych, światło jest bardziej rozproszone, kontury mniej wyraziste. Najważniejszy jest jednak wydłużony czas naświetlania. Do zdjęć trzeba pozować nieruchomo, bo kamera otworkowa nie pozwala na użycie szybkostrzelnych migawek. Wydaje się, że dzięki temu przedłużonemu procesowi pozowania portretowani pogrążeni są w czasie, przejęci trwaniem[25]. Użycie starannie wybranej technologii pozwala Krawiec uzyskać efekt, o którym pisał już w latach trzydziestych ubiegłego wieku Walter Benjamin. Ta technologia wymaga „od modela, aby nie wyrywał się z chwili, lecz by do niej przenikał”[26]. Trójwymiarowa fotografia otworkowa stawia przed naszymi oczami postaci niemal realne, konkretne, a przy tym przecież nieobecne. *Studium* rozwija się w czasie, *punctum* przy-

[24] Tamże, s. 42.

[25] W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tenże, *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 111.

[26] Tamże.

chodzi nagle. Długi czas naświetlania pochwytuje to, co zaplanowane przez fotografkę – materialne aspekty fotografowanej rzeczywistości, to, co nieoczekiwane, niemożliwe do przewidzenia, nawiedza je nagle, przez przypadek.

Jeśli chcemy fotografię potraktować jako narzędzie przepracowania poczucia utraty, to dostrzeżenie w niej napięcia *studium* i *punctum* dostarcza nam do tego argumentów. Dla Derridy większość pism Barthes'a, a zwłaszcza te o fotografii, są opowieścią o śmierci[27], wobec której brakuje słów. W *Dzienniku żałobnym* Barthes pisze w pewnym fragmencie, że żałoba jest dla niego „nieruchoma, nie podlega żadnemu *procesowi*"[28]. Dlaczego więc w fotografii upatruje się narzędzia przepracowania żałoby? Czy rzeczywiście poszukiwanie obrazu zmarłej matki reprezentuje pracę żałoby i jej dokonanie? Gdy w końcu ją odnajdywał, w zdjęciu z czasów jej dzieciństwa, okazywała się – z jednej strony – niepodobna do postaci zapamiętanej z życia pisarza, z drugiej – prawdziwa, posiadająca jakąś cechę bliską jej istocie. Może więc to była jakaś forma uwolnienia. W podwójnych portretach Krawiec sytuacja jest podobna i odwrotna jednocześnie. Podobna, bo odnosi się do utraty, inna – bo prowadzi do życia, nie śmierci. Nie jest też eksploracją obrazów przeszłości, lecz dzieje się w „teraz", stopniowo odchodzącym w przeszłość. Bohaterowie muszą rozpoznać się po latach rozdzielenia, w wizerunkach osób już dorosłych znaleźć rysy tych, których znali jako dzieci. Dlatego też te portrety są tak niejednoznaczne. Patrząc na fotografię, patrzymy na inną osobę, lecz kiedy oczy zamykamy, tak, jak nakazuje Barthes, uwewnętrzniamy ją. Staje się naszym obrazem. Kiedy zaczynałam pisać ten tekst i próbowałam sobie przypomnieć pracę Krawiec, pominęłam istotne fragmenty – zapomniałam na przykład, że na każdym z dwóch składowych obrazów są te same dwie postacie. Wydawało mi się, że każdy z nich pokazuje inną osobę. A przecież to niemożliwe przy tej technice. Czy rzeczywiście więc *punctum* jest obecne w kadrze? Czy może *Spectator* je sobie wymyśla?

Odczytanie 3: Powrót do domu

„Powtórzenie drażni"[29]

Hal Foster, szczegółowo rozpatrujący koncept Barthes'a, wracając do jego Lacanowskich źródeł, przypomina definicję *Tuché*, skopicznego efektu trau-

---

[27] Derrida, *The Deaths…*, s. 59.

[28] R. Barthes, *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksender, Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 169.

[29] Foster, Powrót…, s. 161.

my, określając je jako traumatyczny punkt spotkania z Realnym[30]. Dla teoretyka to element konstrukcyjny obrazu, efekt wykonania, plama lub naddarcie, wykorzystywane przede wszystkim w pracach opartych na powtórzeniu. Zachodzi tu analogia między powtórzeniem motywu, obrazu (ale pamiętajmy, „powtórzenie to nie reprodukcja"[31]) i powtórzeniem jako mechanizmem psychicznym (Foster przypomina tu o Benjaminowskiej optycznej nieświadomości). Powtarzanie obrazu nie jest tu mechaniczne, wprowadza do każdego kolejnego obrazu czy też do każdego kolejnego spojrzenia na obraz, zmiany.



Fot. 4. Georgia Krawiec, z instalacji *Dychotomia gniazd – Rodzeństwa*, 2013, otworkowa fotografia stereoskopowa na papierze srebrowym w stereoskopie.

Fotografie Krawiec wydawać się mogą nużące, każda pokazuje niemal to samo – kuchnię, ludzkie postaci. I tą powtarzalnością do jakiegoś stopnia drażnią. Lecz jest to zamierzone, bo jak pisze Foster, trauma nie jest obecna w treści obrazu, lecz formie. To coś, co widzimy i co staje się impulsem do interpretacji.

Skupmy się wreszcie na ostatnim składniku realizacji Krawiec – na tytule cyklu, a jest on znaczący – *Dychotomia gniazd*. Gaston Bachelard pisał: „Nie tylko wracamy do gniazda, ale marzymy o powrocie na sposób w jaki ptaki wracają do gniazda, lub owce do zagrody"[32]. Gniazdo wiąże się zatem

---

[30] Tamże, s. 161.

[31] Tamże, s. 160.

[32] G. Bachelard, *The Poetics of Space*, przeł. M. Jolas, Beacon Press, Boston 1994, s. 99.

z marzeniem o powrocie, o przywróceniu czy też powtórzeniu tego, co było. To wyobrażenie domu rodzinnego, który się opuszcza i do którego się powraca. To miejsce, które zostaje zapomniane w codziennej aktywności, i którego też nie sposób zapomnieć, bo jego obraz powraca podświadomie. Ono jest z nami, przemieszcza się w naszym ciele, gdziekolwiek będziemy. Nawet gdy stworzymy nowy dom, kolejny, to owo założone kolejne gniazdo będzie oparte na fundamencie tamtego, już niewidocznego. Tylko, że powtórzenie nie może być przywróceniem. Dlatego też drażni, bo nigdy nie jest takie samo, lecz inne.

Czy jednak w powtórzeniu musimy być uwięzieni? W *Dniu świstaka*, znakomitym filmie sprzed wielu lat, bohater przeżywał pozornie ciągle to samo, lecz przecież stopniowo wprowadzał w swoje działania zmiany. Warto wrócić w tym miejscu do uwagi Augégo o potrzebie zapomnienia po to, by być zdolnym pójść dalej. Autor *Form zapomnienia* pisał o trzech figurach zapomnienia. Przypomnijmy je krótko: pierwsza to „odzyskanie straconej przeszłości przez zapomnienie teraźniejszości"[33]. Człowiek zostaje opętany przeszłością – żyje w innym świecie niż mu współcześni. Forma druga to „zawieszenie, którego intencją jest utwierdzenie się w teraźniejszości przez chwilowe zawieszenie przeszłości i przyszłości"[34]. Także ten sposób życia, w zawieszeniu tego, co było i bez decyzji ruchu naprzód, wydaje się posiadać pewne cechy stanu chorobowego. Czy można bowiem żyć, zapominając, kim było się kiedyś? I wreszcie forma trzecia – ponowne rozpoczęcie (*re-commencement*), „stworzenie warunków dla nowego narodzenia"[35], w którym przeszłość staje się podstawą przyszłej egzystencji. W której z nich przeżywał żałobę Barthes? Jak sądzę – w pierwszej, stąd melancholia i bolesny stan trwania. Nawet jeśli narrator odnalazł wreszcie Matkę, to wydaje się, że jest to ostateczny finał tej historii, punkt bez powrotu: „koło się zamknęło, nie ma wyjścia"[36]. Z jednej strony zatem Barthes daje nam język, pokazuje jak pisać o tym, co w fotografii jest ową „nieprzejednaną rzeczywistością", z drugiej nie daje nam nadziei, że można pójść dalej. Czy zatem powrót do przeszłości jest niemożliwy? Augé zauważa, że powrót jest zawsze trudny.

> Potrzeba do tego wielkiej siły zapomnienia: nie udaje się tak po prostu zapomnieć swojej niedawnej przeszłości lub niedawnej przeszłości innego, nie wolno przeklejać wydarzeń do czasu przeszłego uprzedniego[37].

---

[33] M. Augé, *Formy…*, s. 60.

[34] Tamże, s. 61.

[35] Tamże, s. 61.

[36] R. Barthes, *Światło…*, s. 152.

[37] M. Augé, *Formy…*, s. 66.

Powracając, wracamy do innego miejsca i innych ludzi. I, jak pisze Augé, w powrocie nie ma ciągłości. Cykl trwania zostaje zerwany przez odejścia i powroty. A taki stan nie pozwala nam pogodzić się z samymi sobą, zrozumieć, kim jesteśmy. Trzeba więc nauczyć się zapomnienia – choć czasem, jak dla Barthes'a, jest to niemożliwe. W pracach Krawiec zapomnienie następuje. Nie jest to jednak odsunięcie przeszłości w niepamięć, lecz jej uleczenie.

Konkluzja: Uwiedzenie

Powróćmy do pytania zasadniczego. Czym miałoby być *punctum*, że jego rozpoznanie wywołuje ból? To nic nie znaczące dla historii i reprezentacji, niespójne i nietrwałe? Wymykające się językowi? Dlaczego uwodzi? Odpowiedź jest prosta – dlatego, że, jak zauważyła Azoulay, przywołuje rodzaj zakorzenionej w myśleniu o fotografii „poetyckiej pozostałości" (*poetic residue*)[38], poza-językowego doświadczenia, uruchamiającego wyobraźnię i pozwalającego przeżywać przeszłość. Wyjaśnię to jeszcze w inny sposób – przez obraz.



Fot. 5. Ute Lindner, *Jeszcze jestem we własnym domu*, 2013, cyjanotypia na płótnie, 250 × 450 cm.

[38] A. Azoulay, *Civil Imagination*, s. 12.

Georgia Krawiec pokazywała swój cykl wraz z pracami Ute Lindner. Jej *Jestem jeszcze we własnym domu* poruszało ten sam wątek emigracji, o którym opowiadała Krawiec. W jednej z fotografii zestawiła fotogramowe[39] cienie trzech postaci: jednej dziecięcej i dwu dorosłych (z komentarza autorki wiem, że fotogram pokazuje artystkę, jej matkę i jej córkę) ze zdjęciem przedstawiającym dziewczynkę na tle gospodarstwa. W mojej wyobraźni powstaje opowieść, w której duchy obecnych unoszą się nad przeszłością. Właśnie tak – nie duchy przeszłości towarzyszą teraźniejszości, lecz współcześni wznoszą się nad tym, co było. Chcemy odnaleźć, powrócić, zrozumieć. A być może czasem trzeba pozwolić przeszłości odejść i w jej miejscu pojawić się przyszłości. „Trzeba zapominać, aby być obecnym, zapominać, by nie umrzeć, zapominać, by pozostać wiernym"[40].

Seducing by *punctum*. Can photography theory do without Barthes?

S u m m a r y

Roland Barthes's *Camera Lucida* seems to be the most popular book on photography. It is interpreted by professional philosophers, visual researchers, artists and amateurs. In the author's view, some recognize their own emotions, while others criticise his thesis (usually on the basis of a different theoretical approach as J.Tagg, J.Ranciére, A.Azoulay). Is it because Barthes's arguments are convincing? Or because Barthes's narration on photography uses the popular intuition of photography as an encounter with the Real? In this article I analyse a photographical installation by Georgia Krawiec titled "A Dychotomy of Nests – Siblings" and consider whether Barthes's reflections are equal to contemporary art criticism.

[39] Termin odnosi się do fotografii bezpośredniej czyli realizowanej bez użycia powiększalnika. Przedmioty są kładzione na materiale światłoczułym i naświetlane. Po wywołaniu powstaje zapis białej plamy na ciemnym tle.

[40] Tamże, s. 91.

Marcela Kościańczuk

Fotografia. Forma życia jako żałoby

Czytając teksty Rolanda Barthes'a, można odnieść wrażenie, że ślad cielesny jest tam symbolem miłości i śmierci, które być może są jedynie rewersem i awersem tej samej monety. Roland Barthes wielokrotnie, ale zwłaszcza w dwóch tekstach ściśle ze sobą związanych, które dziś możemy czytać jako dwie książki: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* i *Dziennik żałobny*[1], ujawnia swoje głębokie przywiązanie do związku między miłością i śmiercią. Oczywiście można by wskazać na psychologiczne wytłumaczenie tej relacji, ale byłaby to konstatacja tyleż prawdziwa co fałszywa. W pewnym fragmencie *Dziennika żałobnego* Barthes odwraca się bowiem od dziedzictwa Freuda, mówiąc o swoim doświadczeniu związanym ze śmiercią matki. Stwierdza tam, że nie będzie mówił o „tym" żałoba; byłoby to bowiem zbyt psychoanalityczne, czyli zamknięte w pewnym z góry określonym schemacie[2]. Barthes znał osiągnięcia psychoanalizy, posługiwał się nimi, ale chciał ochronić siebie przed zaszufladkowaniem w ramach teorii, chciał ochronić przed etykietyzacją także swoją żałobę.

Tak jak ciało jest formą dla miłości i śmierci, tak też fotografia jest formą. Alan Sekkula, interpretując *Retorykę obrazu* Barthes'a, stwierdza, że jest ona możliwością sensu[3], wydaje się, że także sensu cielesnego. Forma mieści zawartość, ale nie może jej po-mieścić. Mieszcząc, stanowi jednocześnie bardzo wyraźny sygnał nie-pomieszczenia. Proces nie ma końca. Terapeutyczna funkcja kontenerowania (w wielu szkołach terapeutycznych, zwłaszcza

---

[1] Ta ostatnia książka stanowi zbiór prywatnych zapisków Rolanda Barthes'a prawdopodobnie nieprzeznaczonych do późniejszej publikacji (która jednakże nastąpiła).

[2] R. Barthes, *Dziennik żałobny*, przeł. K.M. Jaksender, Wydawnictwo Teatru Polskiego we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 85. Barthes mówi: „nie jestem w żałobie, mam strapienie".

[3] A. Sekkula, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. K. Pijarski, WUW, Warszawa 2010, s. 17, cyt. za: R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki" 1985/76, z. 3, s. 293–294.

odwołujących się do relacji z obiektem[4], postrzegana jako zadanie wystarczająco dobrej matki czy też terapeuty) nie może być nigdy zrealizowana idealnie. Obiekt nie może skontenerować treści w całości, może jedynie kontenerować je wciąż na nowo, jeśli jest otwarty na interakcję, życie, zmiany. Czy zdjęcie jest takim właśnie dynamicznym obiektem? I tak, i nie. Z jednej bowiem strony fotografia obwieszcza śmiertelność, zatrzymuje ruch, wprowadza martwotę, z drugiej strony może pobudzać pracę pamięci, dialogu z innymi zdjęciami czy doświadczeniami, ostatecznie zawsze przypominając o śmiertelnym końcu wprowadzonym przez fotograficzne zastyganie, nieżyciowe, ale śmiertelne za-trzymanie.

Forma, a zatem ciało czy zdjęcie, wskazuje, oznacza swoją własną ułomność, kruchość, niedoskonałość. Proklamuje swoją pustkę, wieszcząc nieustannie przegraną wobec realizacji żywotności podmiotu. Zarazem jednak fotografia zapowiada jego śmierć, staje się zwiastunem ostatecznego, może w ten sposób nieco paradoksalnie dodając życiowej energii. Odbiorca zbuntowany czy też przeciwnie – akceptujący nieuchronny koniec zapowiadany w zastygłych zmianach ciała czy martwocie fotografii ma szansę na dowartościowanie chwili zmiany wyrażającej dynamikę żywotności i rozpoznawalnej zapewne jedynie w konfrontacji ze stałością przedmiotu.

Życie jest czasownikowe, a zarazem realizowane w rozdzieraniu przedmiotów-form mających zupełnie konkretny charakter. Ciało i fotografia są realistyczne. Przez realizm rozumiem tu, podążając za Halem Fosterem, nie tyle „efekt reprezentacji rzeczywistości, ale raczej efekt rzeczy traumatycznej"[5]. Foster wskazuje, że część współczesnych dzieł realistycznych (między innymi nieustannie powtarzające się wizerunki fotograficzne tworzone przez Andy'ego Warhola):

> odrzucają wymóg łączenia wyobrażonego i symbolicznego przeciw realnemu (…) chcą sprawić by spojrzenie zaczęło lśnić, przedmiot zajął pierwszy plan, a Realne istniało w całej chwale (lub grozie) swojego pulsującego pożądania[6].

Odwołując się do trzech wyróżnionych przez Jacquesa Lacana porządków wyobrażonego, symbolicznego i realnego[7], Foster reinterpretuje gesty natrętnych powtórzeń wizerunków obiektów. Powrót nagich (bezbronnych)

---

[4] Por. np. H. Segal, *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*, przeł. Ł. Penderecki, GWP, Gdańsk 2005.

[5] H. Foster, *Powrót realnego, Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borkowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2012, s. 177.

[6] Tamże, s. 170.

[7] J. Lacan, *Stadium Lustra jako czynnik kształtujący funkcję ja*, „Psychoterapia"1987/4, por. także: http://www.psychoanaliza.com.pl/?art=3&tab=mps&lang (dostęp 28.01.2015).

ciał i przedmiotów zwielokrotnionych przez mechanizmy reprodukcji sprawia, że żałoba nie może przeminąć i nie ma przemijać, ponieważ jest sednem ludzkiego doświadczenia (choć zarazem można o niej powiedzieć, że jest właśnie nie-ludzka, odnosi się bowiem do tego co najbardziej w nas graniczne).

Pisanie *Światła obrazu* zbiega się w życiu Barthes'a z pierwszym okresem żałoby, poprzedzonym czasem opieki nad umierającą matką. Jej agonia i odejście stały się wstrząsem, który ma naznaczyć całą późniejszą twórczość Barthes'a świadomością żałobną, perspektywą spotkania z obecnością wcześniej nie tak nagle doświadczanej pustki, samotności, egzystencjalnego braku. Fotografia nie przynosi i nie ma przynosić ukojenia. Przeciwnie, jest raczej przedmiotem rozgrzebującym ranę, stanowiącą odtąd wspólny pokój dla miłości i śmiertelności. Barthes opisuje w *Świetle obrazu* proces kontaktu ze zdjęciami jego zmarłej matki będącymi niejako maszynerią śmierci, utrwaleniem obrazu, który nie jest intymnym wspomnieniem, ale raczej bezlitosnym zatrzymaniem punktu, który trwał jedynie w momencie naciskania migawki aparatu. Groza śmierci przeziera zza świadomości, że zdjęcie nie jest zaledwie elementem tworzonej przez człowieka narracji, ale bezlitosną bronią wyrzucającą z siebie niemo słowa: „to żyło, to było życie"[8]. Tak jakby jego ostatnia kropla przelewała się na płaszczyznę fotograficznego papieru (dziś już rzadko używanego) po to, by być świadectwem odchodzenia. Barthes nie odnajduje w wizerunkach twarzy żywego piękna matki. Na jednym ze zdjęć odnalazł jednak (oczywiście subiektywnie) ślady życia w jej geście czy zatrzymanym ruchu sylwetki. Wskazuje jednocześnie, że paradoksalnie przebłysk jej życia (i śmierci zarazem jak się wydaje) odnajduje w tych fotografiach, na których są przedstawione przedmioty otaczające matkę. Reprezentacje cukiernicy, flakonu czy taboretu dają możliwość odczucia napięcia historii[9], jak twierdzi. Faktycznie ich nie dało się uśmiercić, ponieważ wcześniej nie miały w sobie energii egzystencjalnej.

Zwielokrotnienie martwoty wydaje się dawać szansę na powrotne odnalezienie porządku wyobrażeniowego, prywatnego powrotu do dawnego klimatu, który nie musi wcale być przeszły, bowiem w tym porządku nie trzeba przejmować się czasem, w tym porządku wszystko zależy od pracy wyobraźni. A jednak podmiot pozostaje sam, a wzrok zmarłej osoby z dawnej fotografii dobitnie mu to uświadamia. Czy zatem wobec fotografii stajemy zupełnie bezradni, jak ofiary żywiołu skopicznego? Barthes pisze: „fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego"[10], być może nawet

---

[8] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, wyd. KR, Warszawa 1996, s. 141.

[9] Tamże, s. 117. W późniejszej części książki Barthes rozciąga także poczucie nieobecności na przedmioty, por. s. 204.

[10] Tamże, s. 27.

nieustannie bardziej innego i innego inaczej niż poprzednim razem. Wobec tej inności, która z pewnością jest pewnego rodzaju zamachem na poczucie podmiotowości, stałości czy jednolitej tożsamości rzeczywiście można stać się bezradnym. Wydaje się jednak, że zamachowcem nie jest tu fotografia czy nawet idea fotografii. Barthes wyróżnia trzy czynności, które wiążą się z fotosem: „można go robić, podlegać mu i je oglądać", pisze też: „ja sam, moje ciało jest miarą fotografii"[11].

Ramę jaką jest ciało i ramę jaką jest zdjęcie kształtuje ten, który je robi (tworzy czy też przetwarza), podlega mu i ogląda je. Czy jednak jest to pojedyncza osoba? Czy wreszcie jest to w ogóle jedynie osoba? Barthes mówi: ja sam, to moje ciało ma tu dominującą pozycję. Zarazem jednak przyznaje, że sam nie wykonuje zdjęć, a gdy ktoś inny ujmuje go w ramy kadru, przybiera pozę, oglądając zdjęcia jest natomiast zdany na wiele różnych emocji, wspomnień, myśli. Kto zatem rządzi tym ciałem? Czyją ramą jest rama zdjęcia?

Judith Butler, od której zaczerpnęłam metaforę ramy, odnosi się do perspektywy społecznej, kulturowej czy nawet politycznej[12]. Butler rekonstruuje myśl Barthes'a, odnosząc się do zdjęć ciał torturowanych, umierających, skazanych na cierpienie. Wskazuje, że to Barthes zauważył, że domeną fotografii jest przenoszenie odbiorcy w „gramatyczny czas przyszłości"[13]. Butler wyciąga z tego wniosek, że fotograf, nawiązując kontakt z czasem przeszłym, w przyszłości tworzy pole dla żałoby, „potencjał opłakiwania"[14], który nie dotyczy jedynie indywidualnej pamięci czy wrażliwości, bowiem każdy oglądający jest także w tej perspektywie jak fotograf, który stwarza zdjęcie, a zarazem jest jego obiektem (jako śmiertelnik)[15].

Analizując teksty samego Barthes'a, można zauważyć, że postrzega on fotografię jako arenę ścierania się prywatnego i publicznego[16]. Obszary te nie mają wydzielonych i jasnych granic. Z jednej strony widać tu starania związane z obroną pozycji jednostki, która chce ochronić własną prywatność, swój własny kod przekazu, mowę pamięci indywidualnej, utrzymującej przekonanie o oddzieleniu się od żywiołu publicznego, z drugiej jednak strony *Dziennik żałobny*, a także *Światło obrazu* ujawnia utratę tejże prywatności, niemożliwość jej zatrzymania, uchronienia przed okiem systemu czy może po prostu innego, nie-mojego spojrzenia.

---

[11] Tamże, s. 21.

[12] Por. J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2011.

[13] R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 161.

[14] J. Butler, dz. cyt., s. 164.

[15] Tamże, s. 167.

[16] Por. m.in. R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 174–175.

Barthes wydaje się arbitralnie wskazywać na połączenia i podziały między tymi dwoma perspektywami. Posługuje się w tym celu terminami: *studium* i *punctum*. Uzyskują one swoje połączenie na płaskiej płaszczyźnie odbitki fotograficznej, która emituje pewien efekt, jest spektaklem, ma swój immanentny cel (Barthes nazywa ten walor *spectrum*[17]). Sam fakt, że *studium* i *punctum* są zarazem połączone (na płaszczyźnie jednego obrazu) jak i rozdzielone (w dyskursie pisarskim) najlepiej świadczy o tym, że jednoznaczność tych dwóch terminów jest wysoce wątpliwa[18]. Barthes pisze o tym, że nie ma jednej reguły ich połączenia, jak wskazuje: „da się o tym powiedzieć tyle, że chodzi o współobecność"[19]. Można z tego wnioskować, że nie ma również jednej reguły ich rozdzielenia. Opisuje *studium* takimi metaforycznymi słowami jak:

> Szerokie pole swobodnego pożądania, różnego oddziaływania, niepewnego smaku (…) Studium należy do porządku *to like*, a nie *to love*. Mobilizuje półpożądanie, półchcenie (…). Rozpoznać studium to siłą rzeczy wejść w relację z intencjami fotografa, wejść z nim w porządek harmonii, przyjąć je lub odrzucić. Ale zawsze się je rozumie w sobie, gdyż kultura (do jakiej należy porządek studium) jest umową między twórcami i konsumentami)[20].

By porównać te zwroty z drugą (nieco bardziej nawet trudną do zdefiniowania) perspektywą, przyjrzyjmy się jak określane jest *punctum*. Barthes pisze w pierwszej części swojej książki o *punctum* jako o „szczególe"[21], „punkcie, ranie, kropce, plamce, użądleniu, dziurce, małym przecięciu i rzucie kośćmi"[22]. *Punctum* porusza[23] i boli lub daje uciechę[24]. Nie może być jednak rozumiane zupełnie i jedynie jako perspektywa czysto indywidualna, prywatna i intymna, choć zawsze ma w sobie taki komponent. Barthes opisuje swój kontakt ze szczegółami zdjęcia (chustką na głowie starej kobiety, krawatem, dużą czapką) jako miłosną relację z głęboką (jak ją określa autor) wiedzą o Rosjanach przedstawionych na zdjęciu. Ta głębia nie wynika ze zdobycia szczególnie szerokiej palety informacji, ale raczej z faktu dotknięcia

---

[17] Tamże, s. 21.

[18] Mimo że oba terminy stały się definicjami określonych kategorii interpretacyjnych w teorii fotografii.

[19] Tamże, s. 79.

[20] Tamże s. 52–53.

[21] Tamże s. 79.

[22] Tamże s. 51–52.

[23] Tamże s. 52.

[24] Tamże s. 54. Co wydaje się ważne, uciecha ta nie jest pożądaniem, gdyż pożądanie Barthes włącza do elementu funkcji nadanej fotografii przez społeczeństwo, do swoistego mitu fotografii. Pożądanie, o którym pisze Barthes, rozumiem w tym kontekście jako efekt pracy szoku związanego z przyciągającym zestawem kontrastów, które pobudzają emocje.

wiedzy do tej pory niemożliwej do zdobycia, wydobycia drobnych informacji biograficznych, które pozwalają na stworzenie sobie bliskiego obrazu obcych, odległych ludzi[25]. *Punctum* łączy komponent emocjonalny i poznawczy. Ma charakter ewidentnie relacyjny. O ile *studium* zdaje się po prostu być wyrazem pewnej, ogólniejszej, zdystansowanej perspektywy, o tyle *punctum* pojawia się, jako coś nakierowanego głównie na jednostkę. Jest ono jak obcy element, który przychodzi by poruszać, ale jest w stanie to osiągnąć jedynie przy współpracy podmiotu. Innymi słowy– jednostka musi wysilić swą własną pamięć czy wrażliwość, wykorzystać ją, wychylić się w kierunku pewnej (nie każdej przecież) inności, dostrzegając zarazem jej obcość i swojskość.

Pisząc o związkach *punctum* i *studium*, Barthes wskazuje na to, że na konkretnym zdjęciu określone elementy znajdują się tylko dlatego, że wcześniej zaistniał zestaw schematów myślenia umożliwiających ich wykorzystanie w wizualnej formie. Autor ten opisuje to znane kulturoznawcom zjawisko na przykładzie fotografii z Ameryki Łacińskiej, gdzie w głębi kadru można dostrzec habity sióstr zakonnych (które wpisują się w kulturowe tło krajów południowoamerykańskich, natomiast zupełnie inne znaczenie miałyby, gdyby zdjęcie pochodziło na przykład z kraju arabskiego).

Obecność szczegółu jest warunkowana szerszą ramą, ale także wybór tego, a nie innego elementu tła odnosi się do innych ram, niekiedy bardziej indywidualnych – warunkujących sytuację życiową odbiorcy (np. człowieka wierzącego lub ateisty, osoby wychowywanej w szkole sióstr zakonnych bądź takiej, która dostrzega ich egzotyczność). Być może *punctum* dodaje jedynie silny komponent emocjonalny bądź uwypukla ten aspekt kontekstu zdjęcia, który widz może odnaleźć także we własnej sytuacji biograficznej.

Sam Barthes w jednym fragmencie swojej poetyckiej narracji stwierdza, że „studium to szerokie kulturowe pole, które jest przerywane nagłym przecięciem niczym znakiem zebry"[26]. Można by stwierdzić, że znak zebry ma charakter w gruncie rzeczy tak samo konwencjonalny jak wydzielenie miejsca na szosę. Jednakże w języku francuskim zebra to *passagecloué*. Termin ten odnosi się do gwoździ, którymi wyznaczano obszar przejścia dla pieszych. *Punctum* zatem jest zupełnie innym szlakiem, nabitą gwoździami drogą, być może boleśnie i głęboko wdzierającą się do świadomości odbiorcy.

Drugie rozumienie *punctum*, które Barthes podaje w późniejszej części książki *Światło obrazu*, odnosi się do czasu. Barthes wskazuje, że jest to:

---

[25] Obiektywność takiego obrazu z pewnością jest dość wątpliwa, ale nie wydaje się to być istotne w tej bardzo emocjonalnej, ale zarazem obejmującej szersze sądy perspektywie. Prawdopodobnie ułudny efekt przybliżenia jest możliwy dzięki rzeczywistej nieznajomości kontekstu. Faktyczny kontakt z daną grupą ludzi mógłby wzbudzić odwrotną reakcję.

[26] Tamże, s. 168.

nowe punctum czy nowy stygmat. Nie należy ono do formy, ale do intensywności. To czas – rozdzierająca przesada poematu – 'to było'[27].

Wydaje się, że to *punctum* uderza świadomością końca, przemijalności czy śmiertelności, zarówno swojej, jak i cudzej. Czas stanowi *punctum* każdej fotografii. W tym sensie każda fotografia jest formą odnawiania żałoby. To *punctum* sprawia, że prywatne staje się publiczne, a zdjęcie prawdopodobnie jest tego dowodem, ale także budzi konieczny(?) dla życia opór, chęć rozszczepienia fotografii i życia, zaprzeczenia epifanijnej, a jednocześnie śmiercionośnej funkcji fotosu, w którym kryje się ukłucie tremendum przechodzenia w inny stan[28]. Zdjęcie, stanowiąc uderzenie czasu, nie traci swojego relacyjnego charakteru. Tym razem ten związek ma jednak charakter bardzo wewnętrzny, choć podzielany przez każdą jednostkę. Wiąże się on z pulsującym doświadczeniem własnej i cudzej graniczności, zmienności na którą nie mamy ostatecznie wpływu ani jako jednostki, ani w gruncie rzeczy jako społeczeństwa. Postrzegam to czasowe *punctum* jako wyraz żałoby, która stanowi świadomość braku ostatecznego wpływu, a która to świadomość jedynie pozornie kusi do bierności, izolacji i braku społecznego zaangażowania. Faktycznie bowiem to szaleństwo[29] takiego odbioru fotografii, które nazwałam żałobnym, może stanowić być może jedyny uniwersalny (odwołujący się do wspólnej choć pojedynczej śmiertelności) środek zatrzymania procesu przyśpieszania śmierci tych, których, jak pisze Butler, życie nie zostało uznane za godne dalszego przeżycia czy opłakiwania[30].

Uznawanie czyjegoś życia za godne przetrwania odwołuje się, pisze Butler, do perspektywy ujmowania i zrozumienia[31]. Fotografia stanowi ujęcie śmiertelności, która jest powszechna. Pojawia się jednak pytanie, czy zostanie to zrozumiane?

Barthes przedstawia indywidualną ścieżkę zrozumienia tegoż tematu. Odwołuje się wprost do uznania, pisząc o tym, że jest ono potrzebą każdego podmiotu („każdy podmiot (widać to coraz wyraźniej) działa (miota się) by zostać 'uznanym'"[32]). Wskazuje jednak jak wspominane rozumienie uznania zmienia się zależnie od doświadczenia żałoby. Kontynuuje: „zostałem uzna-

---

[27] Tamże.

[28] Por. Tamże, s. 174. „Prywatność to warunek uwewnętrznienia, które pokrywa się, jak sądzę z moją prawdą lub może czymś absolutnie Nienaruszalnym z czego się składam. To wszystko powoduje, że rodzi się we mnie konieczny opór, rozdzielenie tego co publiczne i prywatne. Chcę wypowiedzieć wnętrze nie odsłaniając intymności".

[29] Barthes wskazuje, że z fotografii robi się sztukę, by przestała być szalona, patrz: tamże, s. 207.

[30] J. Butler, dz. cyt., s. 47–59.

[31] Tamże, s. 48.

[32] R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 146.

ny przez książki, jednak po śmierci mamy mam przeczucie jakbym musiał zdobywać uznanie od nowa”[33].

Żałoba przynosi świadomość istnienia drugiego ukochanego bytu jako warunku uznania. Działanie czy praca dająca efektywność będącą podstawą uznania musi się teraz zwrócić ku uobecnieniu (w symboliczny sposób, Barthes pisze w wielu fragmentach o czymś co określa pomnikiem) zmarłego. To uobecnienie staje się wyzwaniem dla pracy podejmowanej przez powiązane w żałobie doświadczenia miłości i śmiertelności. Barthes mówi, że śmierć matki czyni jego własną śmierć bardziej obecną, bliższą („wcześniej była jedynie zapożyczona, fałszywa, pochodząca od innych”), ale też mniej straszną, bo „to co straszne już się wydarzyło”[34].

Nowe rozumienie śmierci jest zarazem nowym rozumieniem miłości. Rozumienie dające uznanie opiera się ona na kontynuacji żałoby. To, co wydawałoby się z psychologicznego punktu widzenia działaniem bliskim zaburzeniu, dla autora *S/Z* stanowi raczej warunek *sine qua non* życia, w którym jest miejsce na miłość. Przeżywanie żałoby jest w *Dzienniku żałobnym* Barthes'a, ale też w *Świetle obrazu* (a zwłaszcza w tych fragmentach, które są poświęcone opisowi *punctum*) znalezieniem się w samym centrum metamorfozy – miłości w śmierć. *Dziennik* zaczyna się od pytania o tę właśnie przemianę („pierwsza noc poślubna, ale czy pierwsza noc żałobna?”)[35]. Opis doświadczenia podmiotu jest tu bardzo indywidualny, śmierć z bliska uderza w jednostkę…

Nadal jednak aktualne jest pytanie, czy wskazywane rozumienie fotografii (ale też śmiertelności) prowadzące do uznania dotyczyć może jedynie relacji najbliższych? Pojawia się pytanie o to, czy fotografia może przybliżać do własnego, bliskiego i poruszającego doświadczenia jedynie wtedy, gdy obrazuje kogoś bliskiego? Śmierć obecna na każdej fotografii może być doświadczeniem fałszywym i obcym, tak jak wcześniejsze (poprzedzające odejście matki) doświadczenia przebłysków świadomości śmiertelności dla Barthes'a. Nie oznacza to jednak, że zdjęcie musi być jedynie uprzedmiotowieniem śmiertelności. Barthes rozdziela zdjęcia intymne i reportażowe zapewne tak, jak czyni to większość z nas. Żałoba jest osobista i intymna[36], ale jednak czytając *Światło obrazu*, mamy wrażenie, że *punctum* (czy to pierwsze powiązane z formą czy drugie czasowe, które zapewne nie zostałoby odkryte gdyby nie proces osobistej żałoby Barthes'a) prowadzi autora do intymnej relacji z każdym ze zdjęć, z postrzeganiem ich jako przeżycia

---

[33] Tamże.

[34] Tamże, s. 132.

[35] Tamże, s. 15.

[36] Tamże, s. 177.

osobistego. Nie oznacza to jednak, że każde jest tak samo osobiste. Nadal istnieją ramy i granice. Sposób wypowiedzenia właściwie przypadkowo powoduje, że niektóre zdjęcia uruchamiają mechanizm projekcji i identyfikacji, a inne pozostawiają odbiorcę obojętnym, nie poruszając odruchów emocjonalnych (co nie znaczy, że nie mogą poruszyć w ogóle). Ślady osobistej interpretacji dokonywanej przez Barthes'a wyznaczone są przez ślady miłości i żałoby za ukochaną matką. Intymne związki kształtują możliwości interpretacji, wyznaczają jej pole. Żałoba czyni ten proces jawnym i bardziej bezpośrednim.

Na ostatnich kartach *Światła obrazu* Barthes pisze o dwóch rodzajach fotografii – szalonej (realizm absolutny) i roztropnej (realizm względny, miarkowany przez zwyczaje)[37]. Analizując dzieło Barthes'a, wydaje się jednak, że to nie w samej fotografii ukryte jest rozróżnienie, ale w jej odbiorcy, a może także twórcy, który jest pierwszym odbiorcą. Czytając *Dziennik żałobny*, można natomiast dojść do przekonania, że obojętność jaką wywołuje zdjęcie, nie musi być ostateczna, a stanowi pewnego rodzaju mechanizm obronny, który pozwala na tymczasowe przerwanie nieznośnego bólu. Innymi słowy fakt, iż zdjęcie jest odbierane jako wyraz pewnego konwencjonalnego schematu, który już nie porusza, nie oznacza końca żałoby, przeciwnie, może być właściwie jednym z kluczowych jej przejawów (o czym zapewne świadczy reprodukowanie w nieskończoność reklamowych odbitek przez Andy'ego Warhola). Jeśli obojętność stanowi chwilę wytchnienia wobec nieznośnego bólu przekazu, staje się ona częścią złożonego doświadczenia miłości i żałoby. Jeśli jednak ta martwota, obojętność, wycofanie z doświadczenia obrazu i kontakt jedynie z jego filozoficzną reprezentacją (termin Barthes'owski[38]) są trwałe i stałe, być może oznaczają one faktyczną śmierć żałoby, która jest przecież także śmiercią miłości (żałoba bowiem stanowi cząstkę miłości dla Barthes'a). To jednak tylko hipoteza, której potwierdzenie można by pewnie odnaleźć raczej w analizującej dyskursy społeczno-polityczne książce Judith Butler niż w intymnych pismach Barthes'a, pokazującego osobiste źródła każdego myślenia społecznego czy politycznego. Wydaje się jednak, że pomimo bardzo różnych pozycji i ram obrazów tworzonych w *Ramach wojny* i *Świetle obrazu* czy *Dzienniku żałobnym* ostatecznie indywidualna ścieżka żałoby doświadczanej na własnym ciele (spadku po matce) prowadzi Barthes'a do absolutnej negacji przemocy. Intensywność tego sprzeciwu wydaje się być równa doświadczeniu *punctum*. W dodatku ta negacja nie ma w sobie nic abstrakcyjnego czy teoretycznego, ale wywodzi się z głębi doświadczenia siebie i kontaktu z matką. Barthes pisze:

---

[37] R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 210–211.

[38] R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 134.

> Dlaczego nigdy nie daję się nabrać na usprawiedliwienie (i być może nawet prawdę) przemocy: ponieważ nie mogę (nie mogłem: po jej śmierci, ciągle jest to samo) znieść (nie do zniesienia) zła, które zostałoby wyrządzone, przemocy jakiej by zaznała gdybym ja sam stał się jej obiektem[39].

Granice ciała (które, jak opisuje Butler, nie są jedynie indywidualne[40]) i doświadczenia matki trwają w synu poza ramą śmierci. Ścisły związek miłosny dwóch osób – tej, która dała życie i tego, który je przyjmuje świadom odraczanego końca, sprawia, że jednostka nie godzi się nie tylko na pojedyncze akty agresji, lecz także na samą zasadę przemocy. Praca pamięci związana z obrazami, które przypominają matkę, jest zarazem pracą przeciwko przemocy w imię miłości, która chroni „mnie" przed każdą jej formą. Pracy pamięci można zarzucić wiele – między innymi jej utopijność. Nie można jej jednak odmówić tego, iż dotyczy udziału w podzielanych doświadczeniach, które są (realnie lub potencjalnie) dziedzictwem każdego, niezależnie od rasy, narodowości, koloru skóry czy statusu majątkowego.

Żałoba Barthes'a odnosi się do relacji z matką, której dziecko jest pewnego rodzaju podobieństwem. Zarazem autor, który jest semiotykiem, nawet w intymnym dzienniku odnajduje punkty skupienia myśli nie tylko w doświadczeniu zupełnie intymnym, ale także w postrzeżeniu macierzyństwa i synostwa jako specyficznego rodzaju relacji, a postaci matki jako pewnego rodzaju figury czy reguły, w którą wkracza konieczność śmierci, ale także związany z tą koniecznością przymus odnajdywania śladów tego fotograficznego „to było". Barthes pisze o swojej relacji ze zmarłą matką, używając gry słów:

> To co dała mi mama: regularność mojego ciała: nie Prawo lecz Regułę (Skuteczność, ale mało dyspozycyjności)[41].

Słowa te można zinterpretować w odwołaniu do fotografii. Ciało syna jest tu niejako kliszą czy papierem fotograficznym, na którym wywoływane są cechy matki. Autor postrzega je bardzo podobnie do tych jego właściwości, które nabywa w żałobie, regularność jest powiązana z wytrwałością, ale także z kontekstem pewnego piękna proporcji. Prawo trwa, reguła zakłada pewną elastyczność, dynamizm. Żałoba jest nastawiona na relację pomiędzy elementami, ale kryje też w sobie tajemnicę, coś niespodziewanego. Czy to nie jest opis kontaktu z fotografią, którą wciąż na nowo byśmy brali do ręki i reinterpretowali w odniesieniu do zmiennych kolei egzystencji? Prawo dla

---

[39] Tamże, s. 268.

[40] J. Butler, dz. cyt., s. 116–117.

[41] R. Barthes, *Dziennik żałobny*, s. 181.

Lacana jest związane z językiem Ojca[42], z wymiarem symbolicznym, kulturową ramą pozwalającą na dystans wobec innego, ale to też pewien rodzaj umowy społecznej i etyki.

Julia Kristeva skupia się na innym rodzaju komunikacji, sprzed kulturowej semiozy[43]. Opiera się on na relacji z ciałem. Zamiast sztywnego schematu są tu zawsze nieco zmienne reguły karmienia czy dotyku, czasem niepełna dyspozycja matki, frustracja dziecka, która daje mu konieczne doświadczenie braku przy jednoczesnej ciągłej wspierającej obecności kojącej opiekunki. Dotyk jest tu zmysłem dominującym. Fotografia, podobnie jak kontakt z matką, sprawia, że pozostajemy w uniwersum emocji, ale dominującym zmysłem nie jest tu dotyk, lecz wzrok. Nieco inna jest też funkcja fotografii, która co prawda może dawać żałobnikowi pocieszenie, ale zarazem wyprowadza go z równowagi, przypominając o zamkniętej przeszłości utrwalonej na zdjęciu. O ile matka chce po prostu uspokoić dziecko, o tyle takie ukojenie byłoby chyba porażką fotografii. Jej domeną jest raczej budzenie zaniepokojenia, choć nadal w powtarzalny (więc jakoś stały i kojący), ten sam żałobny sposób, który jedynie czasem powinien być przeplatany chwilami wytchnienia, przy niedyspozycji oddziaływania zdjęć. Fotografia staje się lustrem miłości macierzyńskiej, w jej doświadczeniu żałobnym dopełnia się zasada relacji pomiędzy rodzicem a dzieckiem, miedzy przeszłością a teraźniejszością. Między osobistym a społecznym, „gdy życie jawi się jako niedomaganie, sytuacja bez możliwości szantażu"[44].

Photography. Life as mourning

Summary

The article presents Roland Barthes's reflections on photography, which may be understood as a metaphor of grief. I attempt to connect such important issues in Barthes's writing as embodied representation and visual representation, presenting how looking at photographs or even reflecting on them could be understood as a form of existence. I also try to ask whether individual Barthes ideas, which were influenced heavily by his mother's death, could be extended to a wider social level.

---

[42] J. Lacan, *Imiona Ojca*, przeł. R. Carrabinero, i in., PWN, Warszawa 2013.

[43] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

[44] Tamże, s. 93.


12e Arrt
RUE
ROLAND
BARTHES
1915 • 1980
ÉCRIVAIN ET SÉMIOLOGUE FRANÇAIS

IMPERIUM JAPONII

Paweł Graf

Dwie Japonie – Rolanda Barthes'a i Claude'a Lévi-Straussa potyczki z miejscem

Linia składa się z nieskończonej liczby punktów; płaszczyzna z nieskończonej liczby linii; objętość z nieskończonej liczby płaszczyzn; nadobjętość z nieskończonej liczby objętości – pisał Jorge Luis Borges w Księdze Piasku[1].

A z czego składa się Japonia?

Zarówno Roland Barthes, jak Claude Lévi-Strauss – obaj nie znając języka japońskiego – pokusili się o teoretyczny obraz tego odległego kulturowo Kraju; miejsca nasyconego znaczeniami, które wielokrotnie przyzywało Europejczyków swą tajemniczością, odmiennością i barwnością. W nas rodzi się pytanie, czy opis dowolnego kraju jest w ogóle możliwy, czy język pozwala w adekwatny, przekonujący i odpowiednio obrazowy sposób wyrazić to, co topiczne oraz, czy teoria pomaga czy przeszkadza w tym zadaniu. Mimo że *Imperium znaków*[2] Barthes'a powstałe w 1970 roku wyprzedza rozważania Lévi-Straussa, chciałbym odwrócić chronologię i zacząć swe analizy od uwag o Japonii stworzonych przez papieża strukturalizmu. *Druga strona księżyca*[3] grupuje osiem szkiców, powstałych w latach 1979–2009, choć ostatnia praca mogła być napisana nieco wcześniej i jej datacja to jedynie data publikacji. Znamienne jest, że w esejach tych Lévi-Strauss ani razu nie odwołuje do, z pewnością mu znanej, książki Barthes'a. Być może, jak wielu

---

[1] J.L. Borges, *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016, s. 116.

[2] R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, M.P. Markowski, KR, Warszawa 2004.

[3] C. Lévi-Strauss, *Druga strona księżyca. Pisma o Japonii*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

innych etnologów, japonistów i orientalistów tekstu Barthes'a nie cenił? Sam zetknąłem się z taką postawą, gdy w rozmowie z poznańskimi japonistami o *Imperium znaków* spotkałem się z zarzutem, że to Japonia zupełnie nieprawdziwa, wyssana z palca, a nawet z brudnego palca; że Barthes nie ma o Japonii pojęcia. I moje nie trafiające grupie do przekonania kontrargumenty, związane z pytaniem – a czym zatem byłaby Polska? Czy fakt znajomości języka, bycia stąd, ze środka, znaczy, że na tak postawione pytanie znamy odpowiedź? I że możemy wyrazić jakąś niepodważalną prawdę danego kraju? Wszak, jak dawno już dowodził Charles Peirce, wiedza to (tylko i aż) wytwór czynności badania, to zaś wspiera się na grze przekonania i wątpienia, nieustannie się znoszących i konstytuujących[4].

Wróćmy do Lévi-Straussa – zakochanego ponoć we własnej powadze i powadze swych sądów. Czym jest jego Japonia i jak koresponduje ona z kreacją Barthes'a? A także, jak wygląda stworzony przezeń obraz oraz on sam, badacz, wyłaniający się spoza tego obrazu, w świetle czynionej tu lektury metateoretycznej. Lévi-Strauss doskonale zna własne ograniczenia obserwacyjne – brak języka, przypadkowy (i zewnętrzny wobec jego procedur poznawczych) wybór oglądanych miejsc, zapośredniczenie swej wiedzy w nienaukowych tekstach kultury[5], w tym kultury popularnej. By osłabić możliwe zarzuty wielokrotnie sięga po postawę sokratejską. Błyskotliwie naśmiewa się ze swych ograniczeń, kreując własną osobę jako nie do końca kompetentną, by mówić o Japonii, osobę zaskoczoną samym faktem spytania jej o zdanie:

> wierzcie mi, jestem głęboko poruszony ogromnym honorem, jaki mi uczynili organizatorzy konferencji (…). Równocześnie nie mogę nie dostrzegać porażającej ironii związanej z sytuacją w jakiej się znajduję, ponieważ [prosząc mnie o wystąpienie] nie mogli Państwo uczynić nic lepszego nad to, co robi psychiatra, pokazując chorego psychicznie, czyli przyprowadzić tu kogoś, kto nie ma o tym żadnego zgoła pojęcia. Chyba, że mieli Państwo inny zamysł (…) [i] mnie przypadłaby rola naiwniaka zagubionego między uczonymi; jego gafy zdradzają, że nie potrafi odróżnić wachlarza od parasola – jak w *Suehirogari* – (…) jestem gotów przyjąć na siebie tę rolę[6].

czy:

> Poniższe strony nie mają więc większych ambicji, mają posłużyć jako tło dla pewnego wydarzenia, które (…) może mieć oryginalne cechy, i wydaje mi

[4] Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Universitas, Kraków 2008, s. 72. Tytuł rozważań związanych z myślą Peirce'a to *nota bene*: *Prawda jako opinia*.

[5] Chociaż dla – przykładowo – fenomenologii takie zapośredniczenie wiedzy w doświadczeniu zdroworozsądkowym, w tzw. *Verstehen* jest dla wszelkiej wiedzy warunkiem koniecznym i nie byłby to zarzut nienaukowości.

[6] C. Lévi-Strauss, *Druga strona…*, s. 47-48.

się, że nie będzie nietaktem, jeśli wplotę je w artykuły dedykowane [Jeanowi-Pierrowi Vernantowi][7].

Ukryta strona księżyca z 1987 roku, „japoński debiut" Lévi-Straussa, ujawnia nam założenia poznawcze, nie zawsze uświadamiane, którymi badacz się kieruje. Poznanie innej kultury – stwierdza autorytarnie – „bez wątpienia trzeba zacząć od lingwistyki[8]. W tym celu, mówi, on sam, poznawał nazwy zawodów, narzędzi, potraw, wytworów ludzkiej pracy. Jednocześnie – i to jest najwyrazistszy rys jego metody – nieustannie stosuje dwie strategie. Pierwszą jest porównywanie przez analogię: „miałem wrażenie, że różnica między rzemiosłem japońskim a zachodnim jest głęboka", drugą – wkomponowywanie widzianego[9] we własny system badawczy, w którym do słów kluczy należą: „zachowanie struktur rodzinnych"[10] czy: „relacje pokrewieństwa"[11]. Przywołując wspomniane wcześniej Peirce'owskie *przekonanie*, możemy zauważyć, iż Lévi-Strauss nie jest jednak lingwistycznym antropologiem, uparcie trzymającym się swoich narzędzi interpretacyjnych; przeciwnie (i dość zaskakująco) – zapośrednicza on swe doświadczenie poznawcze w przekonaniach kulturowych, zbudowanych w oparciu o, poprzedzającą interpretację (a nawet samo badanie), lekturę – „aby (…) zrozumieć, od razu niezwłocznie musiałem zacząć czytać, co się da, o przeszłości Japonii"[12]. Jednakże teksty, które przywołuje, jako te, które musiał czytać – znów zaskakują. Są to bowiem w lwiej części utwory literackie, częstokroć tłumaczenia japońskie, jak choćby *Genji monogatari*, powieść o miłości z XI wieku, uważana za klasykę literatury tego kraju; równie często wymienia on teksty francuskie, wśród nich zarówno *Nowa Heloiza,* jak i inne pisma Jeana-Jacquesa Rousseau zajmują poczesne miejsce. My możemy postawić w tym miejscu pytanie, dlaczego francuski badacz oscyluje między literaturami Japonii i Francji? Chodzi tu o coś więcej niż oczywiste połączenie rodzimej twórczości i utworów z kraju poznawanego. Na pytanie to Lévi-Strauss odpowiada sam:

> i w *Genji,* i u Rousseau, mimo kilkusetletniej różnicy w czasie powstania, rozpoznaję pewną relację między autorem a postaciami, która (…) ujawni się znacznie później, na przykład u Dostojewskiego (…). To idea psychologicznej fantastyki, nieprzejrzystości ludzkich pobudek, do której da się dotrzeć wyłącznie poprzez jej zewnętrzne przejawy i skutki, nigdy nie będąc

[7] Tamże, s. 75.

[8] Tamże, s. 48.

[9] Jak większość Europejczyków, Lévi-Strauss jest zdeterminowany zmysłem wzroku.

[10] Tamże, s. 50.

[11] Tamże, s. 51.

[12] Tamże.

w stanie zrozumieć rzeczywistych operacji psychologicznych dziejących się w głowach postaci, a która jednocześnie daje poczucie, że stoi się w obliczu prawdy[13].

Jednym słowem chodzi o szaleństwo; odczytywane w ten sposób, iż logika rozumienia nie jest logiką czynu, ten zaś jest pojmowalny, aczkolwiek nie w racjonalnym trybie. I w tym miejscu zaczyna się szaleństwo metody Lévi-Straussa. Mianowicie jego pisanie o Japonii staje się całkowicie logiczne i uporządkowane w swych fragmentach i całkowicie niespójne oraz rozsypujące się jako całość. Dla przykładu głosi on znoszące się tezy poznawcze. Dowodzi, że obca kultura jest możliwa do poznania poprzez (w zasadzie jedynie) komparatystyczną analogię i to, co japońskie nieoczekiwanie odnajdujemy w pismach innych francuskich pisarzy jak wspomniany Rousseau. Buddyjskie rękopisy spotykają się w jego rozważaniach niczym surrealistyczny parasol i maszyna do szycia na stole operacyjnym z *Pamiętnikami zza grobu* François-René de Chateaubrianda, tym samym przepaści czasowe i przestrzenne znoszą się we wzajemnym podobieństwie. Dowodzi też, że poznanie obcej kultury jest absolutnie niemożliwe i każda próba komparatystyki jest drogą prowadzącą na manowce, nie dając ostatecznie żadnych wartościowych poznawczo rezultatów. Przy czym nie mamy tu zapisu ewolucji poglądów badacza, tylko właśnie ich szaleńcze zmieszanie. A naukowe teksty Lévi-Straussa stają się mimowolną pochwałą niekonsekwencji, którą sam nazywa wszak w innym miejscu myślą nieoswojoną. Analizując kulturę japońską, Lévi-Strauss dochodzi do szeregu ciekawych spostrzeżeń, jak choćby to, że Europa powtarza, sporo wcześniejsze japońskie odkrycia kulturowe, doskonaląc, wręcz sublimując ich formę. Co znów jest sprzeczne ze zbudowaną przez antropologa opozycją Japonii naturalnej, pielęgnującej jednorodność elementów, które następują po sobie w czasie i ich specjalność jest rozłączna z resztą świata oraz Zachodu, cechującego się heterogenicznością elementów, ich topologicznym zmieszaniem. Twierdzenie to stoi zarazem w konflikcie z odkryciem Japonii jako miejsca współobecności czasu teraźniejszego i przeszłości oraz Europy eliminującej zużyte formy, które są całkowicie zastępowane nowymi.

No ale nie tylko myślenie poprzez szaleństwo (w zarysowanym wyżej rozumieniu) jest tego przyczyną, odpowiedzialność ponosi również nadrzędność[14] formy literackiej. Lévi-Strauss bowiem, co wiadomo choćby z interesującej analizy Clifforda Geertza, jest przede wszystkim pisarzem.

---

[13] Tamże, s. 52.

[14] Dziś możemy powiedzieć, że nawet nieuchronność formy literackiej w każdej wypowiedzi naukowej.

Jednak główny powód, który skłania do literackiego spojrzenia na Lévi-Straussa, nie wiąże się z egzegezą – pisze Geertz – by uczynić strukturalizm łatwym, lecz z tym, że jego prace (…) tworzą doskonałe przykłady, na których można ćwiczyć tego rodzaju spojrzenie[15].

Doskonałym przykładem Lévi-Straussa powieści [sic!] o Japonii, powieści pisanej świetnym przecież stylem, może być poniższy fragment, opisujący japońskie stare, zniszczone domostwo:

> Wszędzie, gdzie pozostały stare mury z koralu, ich sczerniała przez wieki barwa tworzy niezapomnianą harmonię z jaskrawozieloną trawą, pokrywającą asymetryczne poletka, listowiem i kwiatami, których bujność zdradza morza południowe, a blade i powykręcane korzenie fiskusów, rozsadzających mury, dopełniają dzieła zniszczenia[16].

A jeśli porównamy te zdania z frazą Flauberta, z *Madam Bovary*, będącą opisem ogrodu przed domem*:*

> Rosa zostawiła na głowach kapusty srebrne gipiury długich nici ciągnące się po nich. Nie było słychać ptaków, wszystko jakby spało, żywopłot przykryty słomą, i gałęzie wina jak długi chory wąż chroniący się pod okapem muru, na którym, patrząc z bliska, widać było stonogi ciągnące się wielonogimi szeregami[17].

zgodzimy się chyba, że pióro wybitnego antropologa niewiele ustępuje umiejętnościom wspaniałego pisarza.

Grafika, kuchnia, strój czy muzyka są dla francuskiego badacza kultury potwierdzeniem specyfiki Japonii – kraju, w którym każda czynność i rzecz, inaczej niż w Europie, przybiera swój czysty, doskonały kształt; w którym nie istnieje opozycja wnętrza i zewnętrza i w ogóle myślenie opozycjami binarnymi jest niepojęte[18]. Odpowiedzialnym czyni za to filozofię zen, w zgodzie z którą nic nie powinno być: *bądź*. Bądź brzydkie, bądź piękne; będące wytworem artysty bądź rzemieślnika, mające swą wykończoną stronę widzialną i chropowatą, niedokończoną, byle jaką, niczym tył europejskich obrazów. Tym samym dowodzi autor *Smutku tropików*, w Japonii rzeczy znaczą więcej[19]. Nacechowane są *takością* – pojęcie to ma określać stan

[15] C. Geertz, *Dzieło i życie,* przeł. E. Dżurak, S. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 45.

[16] C. Lévi-Strauss, *Druga strona…*, s. 77.

[17] Cyt. za *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia,* red. M. Żurowski, PWN, Warszawa 1998, s. 252.

[18] Pokazuje to z jednej strony trudności, na jakie napotyka myślący binarnie (przeważnie, ale też nie zawsze) francuski antropolog; z drugiej strony właśnie jego binarny sposób myślenia pozwala dostrzec abinarność japońskiego doświadczenia.

[19] C. Lévi-Strauss, *Druga strona…*, s. 60.

braku skonfliktowania rzeczy i otoczonego przezeń umysłu[20]. Największą bowiem różnicą, która go fascynuje, jest nieobecność europejskiej kategorii podmiotu, który organizuje, niczym punkt odśrodkowy, całość naszego doświadczenia. W Japonii w to miejsce istnieje, jego zdaniem, *zmysłowy kartezjanizm,* odwrotny wobec kartezjanizmu, polegający na tym, że podmiot to ostateczne miejsce w którym cała reszta się przejawia, reszta, bez której podmiotu w ogóle by nie było. Tym samym Lévi-Strauss poprzedza tu prekursorsko te badania, które myśląc: „filozofia bytu" i „filozofia podmiotu" zderzają doświadczenia różnokulturowe, badania zwane dziś, w określonym zakresie, teorią kulturową. Jednocześnie jest w nim całkowita niezgoda na ujęcie kulturalistyczne – i w Japonii i w Europie czy Egipcie mamy bowiem dokładnie te same opowieści. Przykładowo, dowodzi, historia o królu Midasie ma swe wersje azjatyckie, europejskie, amerykańskie. W tych tezach słyszymy echo wpierw, będącego inspiracją myśli Lévi-Straussa, Władimira Proppa, a poprzez niego Johanna Goethego, którzy wierzyli w istnienie *praopowieści*, *Ur-mitu* znanego całej ludzkości, z którego to wszystkie historie wzięły swój początek; uniwersalna symboliczność zaś niweczy przestrzeń i chronologię, tym samym neguje podstawę ujęć kulturalistycznych. Jak pisze badacz:

> kilku uczonych nie wahało się widzieć w tym (…) najwierniejszego dostępnego nam odbicia wielkiego pierwotnego mitu – *Urmythus,* jak mawiali Niemcy – wspólnego niegdyś całej ludzkości[21].

Wskażmy w tym miejscu na frankofilię Lévi-Straussa. Dlaczego Japonia? ponieważ niczym Francja leży ona właśnie na skraju. Skraju Europy i skraju Azji, mając dokładnie tak samo z jednej strony ocean, przywołujący doświadczenie wpierw vacuum, potem osi świata.

> Co jest po drugiej stronie? Na wschodzie Japonia otwiera się na Ocean Spokojny: świat pustki (…) pod względem usytuowania Japonia i Francja, tak jak Japonia i Ameryka (…) znajdują się w stosunku do siebie w symetrii[22].

Tak, jakby zupełnie nie istniały Wyspy Brytyjskie. Tak samo też niemal nie ma dla Lévi-Straussa literatury i sztuki innej niż francuska, a francuscy twórcy z Rousseau i Ingresem na czele uchwycili, jako jedyni, istotę rzeczy. No, może tylko japońscy byli wcześniej i, jako absolutnie oryginalni, dali

[20] W przeciwieństwie do doświadczenia europejskiego tutaj umysł jest otoczony przez przedmioty i nie stanowi wobec nich podmiotu. Tego typu rozpoznania pojawiły się też w fenomenologii poheideggerowskiej Grahama Harmana.

[21] C. Lévi-Strauss, *Druga strona…*, s. 122.

[22] Tamże, s. 41.

impuls, który Francuzi doprowadzili na wyżyny doskonałości. Oni też sprawili, że Japonia odzyskała, a może jednak uzyskała swoją wyjątkowość:

> pomaga (…) zrozumieć siłę przyciągania wywieraną od XVIII wieku przez ten kraj na umysły zachodnie, o czym świadczy znakomite miejsce przyznane jej przez Rousseau pośród wszystkich kultur półkuli północnej[23].

Japońska odrębność i francuska uniwersalność spotykają się jako *coincidentia oppositorum* „Największa bowiem przyjaźń – Lévi-Strauss cytuje tu Platona – zachodzi między największymi przeciwieństwami"[24]. I jedynie umysł znajdujący śmiałe analogie może dokonać nieoczekiwanego odkrycia – zobaczyć w nieznanym znane. Co wcale nie znaczy – odkryć znaczenie.

Gdy Lévi-Strauss stwarzał swoją powieść o Japonii, istniało już inne dzieło – *Imperium znaków* Barthes'a, które jest opowieścią nie mniej fascynującą, i trudno się dziwić, że jeden wielki pisarz nie wspomina o książce drugiego, będąc w swego rodzaju lęku przed wpływem, zazdrosnym o utwór drugiego.

Punkt wyjścia rozważań Barthes'a jest dwoisty. Po pierwsze istnieje jakieś *Tam*. Owo *Tam* jest oczywiście mityczne i całkowicie niepoznawalne, może nawet nierzeczywiste:

> Gdy chcę wyobrazić sobie fikcyjny lud – pisze Barthes – mogę nadać mu zmyśloną nazwę, traktować go otwarcie jak przedmiot powieści (…) by nie sprzeniewierzyć się w mojej wyobraźni żadnemu rzeczywistemu krajowi (wówczas jednak za pomocą znaków literackich sprzeniewierzam się samej wyobraźni). Mogę też, nie roszcząc sobie prawa do przedstawiania lub analizowania rzeczywistości (…) zaczerpnąć z któregokolwiek miejsca świata (stamtąd) pewną liczbę rysów bądź rys [tu Barthes rozróżnia między dwoma elementami książki – obrazem i słowem – przyp. P.G.] i rozmyślnie stworzyć z nich system. System, który nazwę: Japonia[25].

Po drugie istnieje metoda. Wielokrotnie stosowana przez badaczy i pisarzy, ale też zupełnie nowa w obrębie semiotyki. Oto należy przyjąć istotne założenie – to, co jest znaczeniem znaku, nie jest ciekawe. Przeciwnie, najczęściej jest banalne i nudne w opozycji do widzialnych manifestacji znakowości, które można dowolnie i swobodnie interpretować, tworząc najprawdziwszy, bo skonstruowany w grze podmiotu, kontekstu i przedmiotu sens. I jeśli nawet sens ten ktoś nazwie niezgodnym z tym, co dotąd uważał za niewzruszone i konieczne znaczenie stereotypowo najczęściej pojmowanego

---

[23] Tamże, s. 35.

[24] Tamże, s. 107.

[25] R. Barthes, *Imperium znaków*…, s. 47.

znaku, to jedynie odsłania mechanizm psychologiczny pokazujący jak, niepotrafiący zdekonstruować zdroworozsądkowości człowiek, tkwi w utartych koleinach myślenia. Znaczenie jest bowiem z jednej strony naszym wytworem, z drugiej, wiecznie przed nami umyka. A w badaniach – to znów przywoływany już Peirce – jest wytworem samych badań. Zatem, co należy podkreślić, Roland Barthes nigdy nie napisał żadnej książki o prawdziwej Japonii, taka bowiem nigdy nie istniała, a wiedza ta jest źródłem mocy jego tekstu. Wie to też tamtejszy język, tworząc pojęcie *satori* pustki słowa i zatracenia sensu. Pisanie – stwierdza Barthes – wywołuje rozchwianie wiedzy oraz podmiotu, ogołaca przestrzeń, pozwalając zaistnieć w niej/zamiast niej pismu. Jednocześnie teoretyk ten jest tu i „japoński" i prekursorki wobec wielu badań, pismo jest dlań zarówno znaczeniem jak reprezentującym przywoływane obrazem, co pokazuje choćby quasi-mapka[26], będąca uobecnieniem deszczu (pismo opada na niej niczym deszcz z góry w dół). Reprezentacją nie referencją! Japonia bowiem nie posiada dla Barthes'a w ogóle żadnej referencji. Jest ona przestrzenią, w której napotykamy jedynie hipotezy sensu:

> język japoński wypowiada wrażenia a nie stwierdzenia, jest formą rozcieńczenia, wykrwawienia się podmiotu w mowie rozdrobnionej, pokawałkowanej, rozszczepionej aż po pustkę[27].

Signifiance – można powiedzieć w innym języku – w tej przestrzeni nigdy nie odnoszą się do swego *signifié*[28].

Pozostaje nam przeto – inaczej niż uważa poszukujący analogii Lévi-Strauss – wyłącznie myślenie metaforyczne. Tacka z posiłkiem staje się obrazem, w zgodzie zresztą z definicją Piero della Franceski[29] – „malarstwo, to wyłącznie przedstawianie powierzchni i ciał zawsze mniejszych lub większych w zależności od zajmowanego miejsca"[30]. Zupa staje się morzem lub miseczką z farbą, z (w) której jedzący malarz macza pędzel. To poetyckie, a także uruchamiające z pozoru dziecinne myślenie nie jest jednak w przypadku Barthes'a niewinne. W nieuświadamiany przezeń sposób jest on zanurzony w jedno z najważniejszych dla swojej formacji doświadczeń – w dzielone choćby z Michelem Leirisem czy Pablem Picasso doświadczenie corridy zamieniającej to, co krwawe, fizjologiczne, okrutne w to, co malar-

---

[26] Tamże, s. 52.

[27] Tamże, s. 53.

[28] Tamże, s. 56.

[29] Jak widzimy – myślenie zapośredniczone w sztuce cechuje obydwu teoretyków, być może jest ono charakterystyczne w ogóle dla myślenia teoretycznego.

[30] Tamże, s. 60.

skie i artystyczne. I tą fascynacją podszywa Barthes swe widzenie, takich przykładowo przedmiotów jak japońska pałeczka, która: przenosi, rozdziela, chwyta, rozszczepia – w przeciwieństwie do nakłuwającego widelca, atakującego jedzenie – byka w akcie widowiska dla tych, którzy nie są zdolni by samodzielnie zaryzykować spotkanie z toro. Malarskie, a zatem pisemne, są japońskie gry i obyczaje, teatr i życie ulicy. Co więcej, w takiej interpretacji, kreującej malarsko opowiadany kraj, łatwiej nam przerazić się okrucieństwem, wręcz go doświadczyć w plastycznym opisie. I scena zabijania węgorza nie jest – jak chce Barthes – raczej wilgotna niż krwawa, w przeciwieństwie do analiz Lévi-Straussa, który w swej próbie zrozumienia zen, beznamiętnie spogląda choćby na obraz ukazujący nauczyciela i ucznia, a beznamiętny opis przemocy łagodzi fakt, iż ten pierwszy oferuje swemu wychowankowi:

> poza nieartykułowanymi okrzykami, wykrzyknieniami pozbawionymi sensu (…) uderzenia pałką lub pięścią, mającymi na celu zburzenie równowagi psychicznej ucznia, pogrążenie go w umysłowym chaosie, z którego być może wyłoni się oświecenie[31].

W przypadku jednego i drugiego przykładu paradoksalnie chodzi o to samo. O uwolnienie się od europejskiej logiki, wartościowania, etyki… o otwarcie na nieznane, które ujrzane trzeba – literacko, bo to jedyny sposób – stworzyć, by zrozumieć. Sam sekret znaczenia, mówi Barthes, musi zostać doprowadzony do niemożliwości[32], a język musi zostać zatrzymany w niemowie, inaczej Japonia na zawsze zostanie dla nas ukrytą stroną księżyca, by sparafrazować w tym miejscu Lévi-Straussa. Najsilniej styk między Japonią a jej opisaniem widoczny jest w lekturze haikai, które są dla Barthes'a owym najbardziej *nieuchwytnym momentem*[33]. *Widziałem pierwszy śnieg* – cytuje – *Tego ranka zapomniałem / Umyć Twarz*[34].

Jeśli w swoich pismach o Japonii Lévi-Strauss, pisząc o nieobecności podmiotu, sam, jako podmiot, jest nieustannie obecny, to Barthes stara się samego siebie określić przez swój opis, będąc nieobecnym obecnym. Jeden dowodzi, ale nie reprezentuje, drugi reprezentuje, nie dowodząc.

Czy zatem Japonię można poznać? A jeśli to bardziej w próbie antropologicznej czy teoretycznej? Przywołajmy tu jedno z opowiadań Borgesa. Pewien człowiek ze swym uczonym przyjacielem zwiedza muzeum. Ten tłumaczy mu, do czego służyły obecne tam nieznane dziś przedmioty – ten

---

[31] Tamże, s. 98.

[32] Tamże, s. 142.

[33] Tamże, s. 146.

[34] Tamże.

do tego, tamten po to. I nagle słyszą, jak nauczyciel tłumaczy szkolnej wycieczce, wskazując na te same przedmioty – to nie wiadomo do czego służyło, tamto też nie wiemy po co było. Oburzony uczony zwraca mu uwagę – jak to nie wiadomo, to do tego, tamto do tego. Odchodząc, słyszą jak ów nauczyciel mówi do uczniów – tamten pan nie ma racji, to nie wiadomo do czego służyło i co tamto znaczy też nie. Borges zostawia nas bez odpowiedzi. Myślę, paradoksalnie, że Lévi-Strauss, mimo iż chce nam powiedzieć: wiem, zajmuje ostatecznie pozycję nauczyciela z opowiadania Borgesa:

> Można by pomyśleć, że autora poniosło nagłe natchnienie – pisze – (…) spontaniczny wybuch mocy twórczej. Niewątpliwie to fałszywe wrażenie wynika stąd, że nie wiemy do czego służyły te wazy[35].

Zresztą, czy możemy uznać za naukowy dowód w postaci przywołania Plutarcha, piszącego, iż widywano wszak kobiety sypiające z krokodylem?[36].

Odwrotnie postępuje Barthes. Wychodząc od *nie wiem*, daje nam – w moim odczuciu – bardzo silną interpretację, niczym uczony przeciwnik nauczyciela. I łatwo zauważymy, że w *Imperium znaków* dominuje pewność. A jednak – i mówię to z podziwem – pewności tej Barthes się wymyka, a opisane przezeń *Tam* jest przestrzenią gry z czytelnikiem, ale też osobistym wyznaniem kogoś, kto cieleśnie przyłożył się do obcego przedmiotu, by odczuć go sobą i swoim pisaniem. I doskonale kontroluje on swój wywód, co uwidacznia się w kompozycji tego niezwykłego tekstu – mianowicie zaczyna się on i kończy… zdjęciem. Tym samym zdjęciem. Przed zdjęciem, w pozycji metatekstu są zapisane słowa:

> Tekst nie komentuje obrazów. Obrazy nie ilustrują tekstu: każdy z nich był dla mnie jedynie punktem wyjścia, swego rodzaju wizualnym rozmigotaniem (…)[37].

To jednak misterna pułapka na nieuważnego odbiorcę, odsuwająca jego uwagę od zdjęcia – z pozoru osobnego tekstu! Od zwyczajnej ilustracji luźno towarzyszącej całości! Dlatego właśnie powierzchowny czytelnik widzi dwa te same zdjęcia otwierające i zamykające książkę. Mają one jednak – mówiąc Barthes'em, odmienne, wręcz przeciwstawne *punctum*, są przeto zupełnie różne. Samuraj-Barthes na końcu książki jest bowiem (odwrotnie do samuraja z początku tej opowieści) nie-poważny, puszcza do nas oko i delikatnie się uśmiecha… jakby chciał rzec – drogi czytelniku, nie myślałeś chyba że to na serio? Jak to? Nie zauważyłeś gry?

---

[35] C. Lévi-Strauss, *Druga strona…*, s. 28.

[36] Tamże, s. 118.

[37] R. Barthes, *Imperium znaków…*, s. 45.

Japonia w obu odczytaniach, Lévi-Straussa i Barthes'a, jest fałszywym miejscem, udającym topos, nadający się do opisania. W rezultacie, w akcie interpretacji, zostaje rozpoznana jako atopia, którą można jedynie o-pisać.

…a skoro Borges rozpoczął ten wywód to i Borgesem zakończmy:

> ani ta księga, ani piasek nie mają początku ni końca[38].

Two Japans– Roland Barthes and Claude Lévi-Strauss – skirmishes with space

Summary

The article "Two Japans – Roland Barthes and Claude Lévi-Strauss - skirmishes with space" compiles the theoretical thought of these outstanding French literary theoreticians. Although not knowing Japanese, both Barthes and Lévi-Strauss decided to interpret this country, which was theoretically foreign to them. In the article not only do I present the conclusions reached by both theorists, but I also subject these to critique, and show their hidden foundations. Thanks to this, what comes to light is the anticulturalism and Francophility of Lévi-Strauss and the literariness and the sensuality of Barthes. Japan instead remains enclosed and unknowable, existing only in the form of the following narrations by theoreticians/ writers.

---

[38] J.L. Borges, *Księga piasku…*, s. 118.

Noty o Autorach

Konrad Chmielecki – doktor nauk humanistycznych, starszy wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Głogowie. Obszar jego zainteresowań naukowych stanowią studia kultury wizualnej, medioznawstwo i filmoznawstwo. Jest on również autorem monografii *Estetyka intermedialności* (2008) i redaktorem pracy zbiorowej *Teoria obrazu w naukach humanistycznych* (2015). Obecnie pracuje na rozprawą habilitacyjną *Obrazy jako źródło cierpień. Wprowadzenie do studiów kultury wizualnej* (2016).

Magdalena Dorobińska – absolwentka Kolegium MISH Uniwersytetu Warszawskiego. W Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej IKP UW przygotowuje doktorat na temat warstw / wymiarów filmu. Publikowała w „Tekstualiach", „Lampie", „Małej Kulturze Współczesnej". Zawodowo czyta scenariusze i edukuje filmowo.

Piotr Fabiś – adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W roku 2008 ukazała się jego książka zatytułowana *Émile Durkheim jako teoretyk kultury*. Zajmuje się teorią kultury i społeczeństwa oraz analizą strukturalną westernów filmowych.

Maciej Falski – wciąż jeszcze doktor i adiunkt na Uniwersytecie Warszawskim w Instytucie Slawistyki Zachodniej i Południowej. Zajmuje się badaniem przestrzeni miejskiej, polityką pamięci i historią idei najchętniej na obszarze Chorwacji, Bałkanów i Europy habsburskiej. Członek redakcji rocznika „Colloquia Humanistica". Autor wielu przekładów klasyków francuskiej filozofii i antropologii, m.in. Ricoeura, Lévi-Straussa i Barthes'a, jak też wyznawca Foucault i Bourdieu.

Maria Gołębiewska – profesor w Zespole Filozofii Kultury Instytutu Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie; zainteresowania badawcze – nowożytne źródła filozofii współczesnej i filozofia współczesna (poststrukturalizm, fenomenologia, filozofia egzystencji), zagadnienia teoriopoznawcze, językoznawcze i aksjologiczne, również badania różnych przekazów kulturowych; publikacje – książki: *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu* (Universitas, Kraków 2003), *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności* (Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003), *Rzeczywistość*

i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego (Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2006), *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji* (Fundacja Aletheia, Warszawa 2008).

Paweł Graf – adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza.* Pracuje nad książką o polskim futuryzmie oraz pracą poświęconą teorii powieści.

Anna Grzegorczyk – profesor zwyczajny, filozof, kulturoznawca, kierownik Zakładu Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, założycielka i dyrektor Centrum Badań im. Edyty Stein, autorka kilkunastu książek, m.in.: *Filozofia nieoczekiwanego. Między fenomenologią a hermeneutyką* (2002), *Filozofia światła Edyty Stein* (2004), *Ponad kulturami. Uniwersalizm Edyty Stein* (2010), *Obecność wartości* (2010), *Humanistyka i Obecność* (2014). Redaktorka prac o Edycie Stein: *Niewidzialna rzeczywistość. Szkice o filozofii duchowej Edyty Stein* (1999) oraz *Nowa rzeczywistość. Filozofia i świadectwo Edyty Stein* (2000), a także publikacji Centrum Badań im. Edyty Stein (książek z serii *Fenomeny* i wybranych numerów czasopisma „Zeszyty Naukowe CBES"). Jej obecne zainteresowania skupione są wokół historii mistyki, filozofii rozwoju duchowego i chrześcijańskiego dziedzictwa duchowego. W 2015 roku wydała książkę *Moi Święci*.

Kajetan Maria Jaksender – tłumacz Rolanda Barthes'a, Jacquesa Derridy, Michela Foucault. Mieszka w Krakowie i Paryżu.

Agnieszka Kaczmarek – antropolog i kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych w zakresie komunikacji społecznej i nauk o poznaniu, pracuje jako adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki *Nowoczesna autentyczność. Charles Taylor wobec dylematów współczesności*, współredaktorka tomów *Kultura wobec czasu*, *Wobec śmierci* oraz *Wobec samotności*. Autorka artykułów publikowanych m. in. w „Tematach z Szewskiej, „Kulturze Popularnej", „Zeszytach Naukowych Centrum Badań im. Edyty Stein" oraz w tomach zbiorowych.

Jan Kajfosz – dr hab. prof. Uniwersytetu Śląskiego, zatrudniony w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz w Katedrze Socjologii Uniwersytetu Ostrawskiego. Jego zainteresowania obejmują antropologię kognitywną, semiotykę kultury, analizę dyskursywną oraz kwestie społecznego konstruowania przeszłości.

Jakub Kornhauser – doktor, literaturoznawca, tłumacz, krytyk literacki, pracownik Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Członek redakcji „Literatury na Świecie". Zajmuje się literaturą awangardową i eksperymentalną

oraz kulturą krajów romańskich i środkowoeuropejskich. Ostatnio wydał tom *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej* (2014) oraz monografię *Całkowita rewolucja. Status przedmiotu w poezji surrealizmu* (2015).

RAFAŁ KOSCHANY – polonista i filmoznawca, doktor nauk humanistycznych w zakresie komunikacji społecznej i nauk o poznaniu, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książki *Przypadek. Kategoria artystyczna i egzystencjalna w literaturze i filmie* (Wrocław 2006) oraz artykułów publikowanych w pracach zbiorowych i czasopismach naukowych (m.in. „Kwartalnik Filmowy", „Przegląd Kulturoznawczy", „Poznańskie Studia Polonistyczne"), współredaktor kilku prac zbiorowych (ostatnio – *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, Poznań 2013). Swoje zainteresowania badawcze skupia na teorii interpretacji oraz pograniczu literaturoznawstwa i filmoznawstwa.

MARCELA KOŚCIAŃCZUK – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Opublikowała dwie książki oraz artykuły w takich czasopismach jak „Kultura i edukacja", „Człowiek. Teraźniejszość. Edukacja", „Kultura i historia". Jest zainteresowana intersekcjonalną perspektywą w badaniach kulturoznawczych.

KATARZYNA MACHTYL – kulturoznawca, socjolog; doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Członkini International Society for Intermedial Studies i Polskiego Towarzystwa Semiotycznego. Autorka artykułów naukowych poświęconych reprezentacji wizualnej w perspektywie semiotycznej oraz symbolu i desymbolizacji w kulturze. Publikowała m.in. w „Studiach Kulturoznawczych", „Roczniku Antropologii Historii", „Kulturze i Historii", „Zeszytach Naukowych Centrum Badań im. Edyty Stein". Współredaktorka kilku tomów, m.in. *Fenomen muzyki*, *Wobec samotności* oraz *Peirce – reaktywacja, Peirce – revisited.* Główne zainteresowania naukowe: semiotyka kultury, semiotyka reprezentacji wizualnych, problem przedstawienia znakowego, współczesne dyskursy semiotyczne.

MAGDALENA MARCINIAK – doktor filozofii, absolwentka filozofii oraz wiedzy o teatrze (specjalność: dramatologia) na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od października 2013 roku realizuje post-doktorat w paryskiej École des hautes études en sciences sociales (l'EHESS). Jej zainteresowania naukowe obejmują relacje pomiędzy filozofią i teatrem, francuską filozofię współczesną oraz etykę i filozofię moralną.

MARIANNA MICHAŁOWSKA – dr hab., wykładowczyni w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz

Studium Fotografii Profesjonalnej Akademii Sztuk Pięknych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Prowadzi badania nad sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej (fotografia, studia miejskie). Jest autorką książek: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (Rabid, Kraków 2004), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (Galeria i księgarnia f5, Kraków 2007), *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Galeria Miejska „Arsenał" w Poznaniu 2012).

KAZIMIERZ PIOTROWSKI – doktor, studiował historię sztuki i filozofię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (1984–89). Doktorat uzyskał w Instytucie Sztuki PAN (2000). Pracował w Muzeum Narodowym w Warszawie (1990–2003) i jako kurator Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni (2001). Od 2004 roku wykłada filozofię i historię sztuki współczesnej na Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

SŁAWOMIR SIKORA – adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego; zajmuje się przede wszystkim antropologią wizualną, antropologią miasta, antropologią współczesności. Autor m.in. książek *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004) oraz *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012). Współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (2009). Koordynator projektu: *Oddolne tworzenie kultury* (http://kulturaoddolna.pl/).

KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK – doktor, specjalizuje się w literaturoznawstwie romańskim. Pracuje na stanowisku adiunkta w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe dotyczą współczesnej francuskiej prozy biograficznej i biofikcyjnej oraz powiązań pomiędzy literaturą a obrazem. Zajmuje się również przekładem tekstów naukowych.

ANNA TURCZYN – ukończyła z wyróżnieniem polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracuje w Centrum Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest doktorantką na Wydziale Polonistyki, przygotowuje rozprawę poświęconą psychoanalizie Jacques'a Lacana oraz tłumaczy. W jej przekładzie ukazały się m.in. książki M. Augé, R. Barthes'a, J. Kristevej, P. Ricœura, M. Godeliera.

BOGUSŁAW ŻYŁKO – profesor emerytowany Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się semiotyką kultury (autor książek o szkole tartusko-moskiewskiej), rosyjskimi doktrynami estetycznymi (zwłaszcza literaturoznawczymi) XX wieku, twórczością naukowo-filozoficzną Bachtina, historią idei. Autor wielu przekładów z humanistyki rosyjskiej tego okresu (m. in. opublikował we własnym tłumaczeniu i opracowaniu ponad 10 tomów prac semiotyków z grupy Tartu-Moskwa). Obecnie pracuje nad książką o związkach Czesława Miłosza z filozofią rosyjską.

Imperium Rolanda Barthes'a jest pozycją z wielu względów niezwykłą, do której będzie musiał sięgnąć każdy, kto zechce się zajmować spuścizną Barthes'a.

Roland Barthes jest oczywiście stale obecny w polskich badaniach humanistycznych, ale ciągle brak polskiej monografii na jego temat. Są rozproszone artykuły, są fragmenty prac zbiorowych, ale monografii brak. *Imperium Rolanda Barthes'a* częściowo tę lukę wypełnia i jednocześnie jest niezwykłym zapisem doświadczenia lektury pism francuskiego semiologa dokonanym przez polskich uczonych w drugim dziesięcioleciu XXI wieku. Przede wszystkim jest to zapis doświadczenia lektury, ale też świadectwo trwania i ciągłości myśli Barthes'a w naukach humanistycznych.

prof. dr hab. Adam Dziadek
(z recenzji wydawniczej)



ISBN 978-83-232-3034-2